BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL' ATENEO - ROMA
ANNO XVII - NUMERO 11-12 - NOV. - DIC. 1956

Sommario

Direttore responsabile: MICHELE LACALAMITA - *Comitato di redazione*: GIULIO CESARE CASTELLO, G.B. CAVALLARO, FERNALDO DI GIAMMATTEO, ERNESTO G. LAURA, MARIO MOTTA - *Segretario di redazione*: ERNESTO G. LAURA - *Direzione e redazione*: Roma, Via Cola di Rienzo, 243 - Telefono 389.317 - *Amministrazione*: Edizioni dell'Ateneo, Roma, Via Caio Mario, 13 - Telefono 353.138 - c/c postale n. 1/18989 - Abbonamento annuo: Italia: Lire 3.600 - Estero: L. 5.800. Un numero: L. 350 - Un numero arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL' ATENEO - ROMA
ANNO XVII - NUMERO 11-12 - NOV. - DIC. 1956

Un atto di speranza

Dichiariamo anzitutto i nostri scopi partendo da un quadro sintetico della situazione, che cercheremo di interpretare, per trarne qualche indicazione e qualche prospettiva di lavoro.

La situazione del cinema in Italia appare, oggi, insidiata ed esasperata da due pericoli ugualmente gravi.

Da una parte il pericolo della utilizzazione dell'arte, ridotta a fine pratico immediato, a mezzo di propaganda e di proselitismo partitico e, quindi, della confusione della validità artistica di una opera con la suggettività del suo contenuto sociale.

Dall'altra il pericolo è costituito da tutti quegli interessi finanziari, piuttosto cospicui, che, una volta, nel cinema, trovavano facili e vantaggiosi investimenti. La prevalente preoccupazione di tali interessi è di assicurare utili quanto sia possibili alti. Ad essa vanno subordinate tutte le altre preoccupazioni sia di ordine artistico che di ordine culturale ed etico.

Ne consegue il prevalere di un cinema scadente, di mera e non sempre efficace speculazione finanziaria e commerciale, idealmente giustificato dalla necessità di corrispondere al gusto più certo del pubblico italiano, che viene così rappresentato come generalmente orientato alla faciloneria e all'incultura.

Fra questi due steccati sorge il salotto ove si affilano le armi sottili della polemica sugli aspetti politici, sociali, filologici, estetici, economici, censorii e... su quelli di una spicciola cronaca sul cinema italiano. In questo ambiente nasce e si sviluppa, fra quanti, specialmente giovani, si interessano del cinema come indubbio fatto culturale, estetico, storico, morale ed economico quella grave crisi di sfiducia di cui tanto si parla e si scrive.

Per il completamento del quadro occorre riconoscere che in

tanti, dallo sconosciuto spettatore di provincia all'esponente della creazione cinematografica, all'educatore, al produttore, al funzionario, al governante, c'è la preoccupazione e lo sforzo di battere la via giusta. Tale sforzo si fonda e parte dalle realizzazioni dei singoli registi.

I films italiani del dopoguerra sono, ed a ragione, considerati come uno dei pochi umani atteggiamenti di fronte alla realtà, nella faticosa ricerca di coglierne l'essenza, la verità vivificandola e rinnovandola all'interno con l'ispirazione. Ogni singolo artista vi è giunto con una sua sensibilità, con una sua concezione del mondo e della vita, con un suo stile. Da questa realtà, che è uno dei vanti della cultura italiana, nell'ambito di essa dobbiamo criticamente muoverci per un discorso corretto sulla crisi del cinema, non dagli schematismi ideologici.

Perchè, dunque, la crisi, questo vagabondare nel buio di tanti artisti? Perchè tanta insistenza da parte di alcuni registi su « realtà » anacronistiche e come tali rifiutate dagli spettatori, ovvero tanta affannosa ricerca di successi esclusivamente commerciali, malgrado la consapevolezza di non sapere ritrovare quella aderenza ai sentimenti, ai problemi, ai gusti veri degli spettatori che aveva segnato la rinascita e la validità artistica ed economica del cinema italiano all'interno e all'estero?

E' evidente che simili interrogativi generici debbono articolarsi in una serie di domande concrete ed organiche; che a molte di esse, e forse a tutte, sarà difficile rispondere esaurientemente e che, comunque, la risposta non dovrà mai essere gratuita, ma basata su un'approfondita indagine e documentazione.

Ci pare però di poter avanzare almeno tre interpretazioni di questo sbandamento. Ne esistono altre da individuare.

Largamente diffusa è una « stimmung » culturale che spesso preclude all'artista la possibilità di ricevere il suo mondo personale, di ripercorrere il suo cammino di uomo che, mediante l'interpretazione cinematografica, fissa la verità che è nel reale per la presunzione di commisurare la scoperta di questa verità, che è il significato ultimo di ogni esperienza artistica, alla riproduzione di concezioni ideologiche che della realtà intendono e interpretano soltanto manifestazioni economico-sociali. In questa maniera l'opera realizzata difetta di libertà e, quindi, non è arte; manca della capacità di scoprire e di operare la verità, si riduce a propaganda.

Un secondo diffuso atteggiamento è costituito dal tentativo di sopperire alla mancanza di una profondità di ispirazione e di espressione artistica con la retorica e con l'evasione. Si arriva così alla banale compiacenza delle complicazioni intellettualistiche, al sottile e calcolato intreccio delle situazioni sentimentali, artificiose ed irreali, all'abuso del divismo.

Non mancano infine coloro che riducono l'arte cinematografica a pura espressione formalistica e ad arido intellettualismo rendendo impossibile ogni comunicazione e partecipazione.

Al fondo dei tre atteggiamenti esposti si individua una indifferenza verso il cinema inteso come fatto artistico di ordine assai complesso. Il cinema continua a rimanere un fatto esterno. Per questo ci si illude di poter risolvere la denunciata crisi con ordini del giorno, con polemiche, con offerte di assistenze ideologiche, con tamponamenti economici, etc.

Questa non è una ricerca di prospettive e di indicazioni valide per il cinema italiano. E' stare fermi e contenti a formule che pretendono d'avere tutto scoperto, tutto spiegato e tutto risolto con un solo vero risultato: quello d'avere mortificato ogni fermento culturale autentico e libero. E pertanto lo stesso disagio di questo settore può dirsi provenga anzitutto dalla carenza di uomini e di idee che esprimano autentiche opere culturali ed artistiche partecipabili al popolo.

Assurdo e pericoloso sarebbe pretendere che si verifichi un mutamento dall'oggi al domani, grazie all'intervento di fattori all'arte, alla cultura e al cinema.

Tuttavia noi crediamo possibile tentare un'azione rivolta a creare le condizioni oggettive per superare le attuali insufficienze a patto che presto si verifichi un inserimento vivo e rigoroso dal punto di vista artistico e culturale in quel dibattito sul cinema che attualmente viene svolto in Italia secondo schemi o canoni che gli stessi partecipanti denunciano a volte come fallimentari.

A questo scopo la rivista Bianco e Nero *mette a disposizione le sue libere pagine. Essa intende diventare punto di incontro, palestra e fedele consegnataria di liberi e sereni dibattiti dei problemi cinematografici.*

E' superfluo dire che il successo di tali scopi è subordinato al rispetto di certe regole, che richiedono serietà, impegno, obiettività scientifica. Non pretendiamo di trarre dal dibattito conclusioni

dogmatiche risolutrici, ma miriamo ad individuare quelle forze che hanno seri interessi culturali, creativi e critici, a difendere il cinema dalla denunciata utilizzazione a scopi estranei alla sua natura a svegliare negli spettatori più attenti un più vasto orizzonte intorno ai problemi che tratteremo e ad aprire con essi un dialogo che dia indicazioni positive, ad intravedere ed a prospettare, infine, qualche effettiva possibilità di scelta in questo delicato ed importante settore.

Noi abbiamo speranza in quanti, specialmente giovani, nei nostri propositi vedono schiudersi la possibilità di un lavoro culturale serio, fondato e libero.

m. l.

Cinema italiano fra due crisi

(Elementi per una storia del neorealismo)

Una rivoluzione da giudicare

Oggi viviamo nuovamente tempi difficili, come quelli che, alla fine della guerra, diedero il via al neorealismo. Tempi di crisi, come allora. Lo stato d'animo è diverso, ovviamente: la crisi di allora nasceva dal crollo di un mondo e generava entusiasmo e fiducia nella vita; la crisi odierna nasce dal crollo delle illusioni e genera incertezze, dolore e cinismo.

E' questo lo stato d'animo favorevole alla ricostruzione della storia? Di una storia che nacque dalla crisi più radicale dei tempi moderni? Non è probabile che la ricostruzione storica venga compiuta sotto il segno del rimpianto dei beni perduti, e sia perciò parziale, pessimistica e velleitaria, invece che serena e rigorosa? E' probabile, ma è un rischio che bisogna correre. Meno impegnati nel dibattito assillante intorno alle prospettive del neorealismo, meno immersi nella lotta delle tendenze perchè la stasi oggi ha attutito ogni fermento, abbiamo se non altro il vantaggio di trovarci su una posizione da cui il quadro può essere guardato nei suoi limiti conclusi, storicamente già definiti.

Oggi, insomma, può essere tentata una organizzazione razionale della storia del cinema italiano del dopoguerra. E cominciamo anzitutto a chiarire, in omaggio all'esattezza, che non è tanto un bilancio che occorre redigere, con l'attivo e il passivo e i calcoli delle vittorie e delle sconfitte, quanto uno schema di interpretazione che permetta di giudicare con un minimo di attendibilità fenomeni complessi e contraddittori. Abbiamo tra le mani una matassa da dipanare, non un registro contabile su cui tirare le somme. Sappiamo che le direttrici di lavoro sono due, a volte parallele e a volte

convergenti: il cinema con le sue opere, i suoi risultati e le sue ambizioni da una parte, e la riflessione critica (la cultura cinematografica) dall'altra. Film e cultura sono state le due forze che hanno creato questi dieci anni di cinema italiano. E' necessario definire accuratamente gli uni e l'altra, per gettare le basi della ricostruzione storica di cui si diceva.

Sappiamo, inoltre, che il punto di partenza fu comune. E fu — per usare una parola precisa, che toglie di mezzo ogni equivoco — una rivoluzione. Grazie ad essa, e grazie al cinema, fu capovolto l'impianto tradizionale su cui si era adagiata per lunghissimi anni la cultura italiana. Non alludiamo soltanto al fascismo, non si tratta solo del conformismo fascista. Se pensassimo la rivoluzione unicamente in termini di rivoluzione antifascista, ridurremmo il significato del fatto nuovo e commetteremmo il grave errore di considerare il fascismo come un fenomeno abnorme e stravagante inseritosi ad un certo punto nel tessuto della cultura nazionale.

Le radici della tradizione culturale, che la rivoluzione ha sconvolto, vanno cercate più indietro e più nel profondo, nel momento in cui agli scomposti e generosi impulsi risorgimentali succedette l'assestamento dell'Italia unitaria su basi tardoromantiche, naturalistiche e positivistiche, con fortissime venature provinciali e sproporzionate esaltazioni nazionalistiche. Contro questo blocco di storia e di cultura è stata fatta la rivoluzione. E' certo che se non si comprende questo — a prescindere dai modi e dai risultati della rivoluzione stessa — non si comprende quel cinema che per esigenze cronologiche chiamiamo del dopoguerra ma che dovremmo semplicemente chiamare moderno.

I protagonisti non nascondono più nulla

Fino a ieri ci potevano essere dubbi, perchè non tutti i protagonisti avevano detto tutto. Parliamo degli autori, in questo momento, scegliendo una sola delle due direttrici. Uno non poteva, per esempio, concludere un discorso su Rossellini perchè gli elementi di giudizio non erano completi ed era lecito supporre che il regista avrebbe tentato esperienze nuove e imprevedibili. Così, non si poteva parlare a ragion veduta, storicamente, di uno Zavat-

tini, o di un Visconti, o di un Castellani, o di un Fellini, perchè il gioco è fatto, intendendosi con questo non che gli autori citati non lavorino più o non debbano più subire altre evoluzioni, ma che hanno esibito tutti i documenti di identità e la loro opera può essere inquadrata con sufficiente sicurezza. Per lo stesso motivo, escludiamo dal quadro i giovani e i giovanissimi: essi fanno parte della nuova storia (se ci sarà) e non offrono nulla di utile alla ricostruzione della storia rivoluzionaria del trascorso decennio.

Le figure dei protagonisti sono complete, le vediamo in piena luce. Se proviamo ad evocare qualche nome — Rossellini, De Sica, Zavattini, Zampa, De Santis, Castellani, Lattuada, Germi, Antonioni, Fellini, Blasetti, Lizzani — ci accorgiamo di possedere per ognuno una definizione circostanziata. Possiamo per ognuno indicare le ragioni per cui hanno agito in un modo piuttosto che in un altro, e trarne le conseguenze. Possiamo inserirli al posto giusto nel movimento generale, individuando i motivi che essi hanno assunto dalla posizione comune e gli elementi originali che vi hanno apportato.

Riesce facile oggi, appunto perchè la figura è completa, spiegare gli sforzi che Rossellini ha compiuto per dare una sostanza umana più profonda e stabile alle grezze « meteore » dei suoi primi personaggi (il comunista, la popolana e il prete di *Roma città aperta*, la ragazza siciliana e la sgualdrina romana di *Paisà*, il bambino di *Germania anno zero*). Così come riesce facile centrare il nucleo romantico della personalità a suo modo realistica di Visconti, e scoprire insieme il debito da lui pagato alla rivoluzione culturale del neorealismo e l'originalità delle sue ricerche psicologiche che provengono da una cultura diversa, europea o addirittura cosmopolitica. E così via.

Oggi è davvero possibile distinguere. L'evoluzione personale degli artisti e il processo culturale del cinema italiano si sono, per così dire, decantati al punto da essere per la prima volta visibili nella loro interezza. Nessuno ha più nulla da nascondere.

Che cosa è stato messo in crisi

Il cinema italiano moderno nacque, abbiamo detto, da una crisi. Che cosa sia stato messo in crisi, e stravolto, l'abbiamo fuggevolmente accennato nel preambolo alludendo alle caratteristiche

culturali dell'Italia unitaria. In una sola espressione, potremmo dire che entrò in crisi allora, clamorosamente e tumultuosamente, la cultura borghese.

Basterà un esempio, per avviare il discorso. Osserviamo la materia e il tono del primo film coscientemente neorealistico del cinema moderno, *Roma città aperta*. Gli uomini vi sono rappresentati con una immediatezza sconcertante. Sono rudi, violenti, addolorati, infelici per cause semplici ed elementari, non conoscono tortuosità psicologiche (nemmeno i più torturati: i tedeschi e le figure femminili), vivono sotto la spinta di una nuda volontà che mira all'essenziale. Il mondo che li avvolge è cupo perchè vi incombe la guerra, ma risulta al tempo stesso preciso e riconoscibile, concreto, corposo.

Mettiamo a confronto questi elementi con l'espressione artistica più matura e definita della cultura borghese italiana alle soglie della guerra: vogliamo dire Pirandello. Pochissimi anni separano i due fenomeni. Il commediografo è penetrante, le sue opere rivelano una sofferenza autentica e significativa, ma il respiro è così profondamente diverso che par di vivere in un altro mondo. Quei suoi drammi appaiono ora, alla luce di un film come *Roma città aperta,* angusti e soffocati, frutto di una macerazione che svela la presenza non solo di una civiltà raffinata e rispettabilissima ma anche di una stanchezza mortale. Quei personaggi hanno dinanzi a sè il nulla; si trovano ai limiti estremi di una parabola spirituale che si conclude con essi. Poco importa se la fine sarà brusca e improvvisa o se si prolungherà in una lenta agonia.

Ora, l'interessante è ricordare che il « pirandellismo » fu considerato in Italia un fenomeno di coraggiosa avanguardia. Gli si attribuì il valore di una spinta innovatrice che avrebbe dovuto sprovincializzare una vasta parte della cultura italiana, costringendola ad affrontare i complessi problemi dell'uomo d'oggi. Lo si volle indicare come l'antesignano di una salutare lotta contro l'arcadia contemporanea, come il fautore di più serie iniziative intellettuali. Nessuno vuol mettere in dubbio questi meriti, effettivi, dell'opera pirandelliana, ma oggi più che i meriti ne scorgiamo i limiti. Se fu novità, fu novità relativa, rigorosamente circoscritta nell'ambito di una cultura postromantica in decadenza. Perfezionò certi strumenti di indagine (psicologica e filosofica), non inventò strumenti nuovi. E inventarli non poteva perchè nasceva da una matrice antica e si

muoveva sul consueto terreno. Fu uno sforzo disperato e stupendo per aggiornare l'antico, facendolo corrispondere ad esigenze nuove ed ancora vaghe. Non intuì nulla che già non si sapesse.

Guardate *Roma città aperta,* o *Paisà,* o *Sciuscià.* Tutto è nuovo. Ed è nuovo in modo semplice e facile, come se agli autori — a Rossellini, Amidei, Zavattini e De Sica — non costasse alcuna fatica essere così radicalmente rivoluzionari. Essi si sganciano dalla tradizione con un taglio netto e brutale, quasi incosciente. L'energia che hanno accumulato dentro di sè, esplode istintivamente, non certo per virtù di studio o di meditazione. Si agisce così perchè si sente che così si deve agire. Potranno sembrare affermazioni retoriche, ma corrispondono esattamente alla realtà.

Con questo non diciamo che alla cultura borghese, gli uomini di cinema abbiano senz'altro sostituito una diversa cultura, bella e fatta e rifinita in ogni particolare. Quello del cinema non è un nuovo Rinascimento, si capisce. E' soltanto un modo spiccio per prendere coscienza di una crisi: riconoscere che la tradizione culturale precedente si è esaurita (complici determinanti il fascismo e la guerra) ed affermare la necessità improrogabile di porre i problemi dell'uomo — la vita, la società, la cultura — su basi nuove. Per questo, oggi possiamo dire che il moderno cinema italiano rappresenta per la cultura una fase di transizione, il periodo di interregno che succede all'affievolimento dell'antico e che precede la costruzione del nuovo.

Il suo carattere transitorio — il suo essere a cavallo fra una cultura borghese pressochè esaurita ed una cultura che non sapremmo come definire perchè ancora non esiste — spiega agevolmente la natura delle opere a cui ha dato origine. Spiega anzitutto la loro precarietà, le incertezze ideologiche e formali che si annidano in tutti i registi del neorealismo, gli sbandamenti da essi subìti ogni volta che le condizioni esterne di lavoro (pressioni economiche e politiche ecc.), li mettevano in difficoltà. Nessun regista italiano, per esempio, ha mai dimostrato una « tenuta » apprezzabile. Hanno resistito su una certa linea per uno, due, tre film al massimo, poi hanno denunciato lo sforzo e si sono smarriti. Dopo tre film, Rossellini, che pur voleva andare avanti con coerenza, ha subito perduto l'orientamento; dopo *Sciuscià* e *Ladri di biciclette,* De Sica e Zavattini han sentito il bisogno incongruo della fiaba pseudorealistica (*Miracolo a Milano*); dopo *La terra trema,* Vi-

sconti ha fatto del pregevole psicologismo con un ritratto di donna italiana prima di individuare la propria vocazione romantica (*Senso*); dopo *Due soldi di speranza,* l'eclettico Castellani ha tentato di applicare all'archeologia shakespeariana (*Giulietta e Romeo*) gli schemi ironico-sentimentali della sua poetica da strapaese; dopo un veristico *Bandito,* Lattuada ha malmenato la turgida e decadentistica letteratura dannunziana nel *Delitto di Giovanni Episcopo* per poi tornare al verismo di *Senza pietà,* e quindi sconfinare nella rievocazione naturalistica di antichi conflitti sociali con *Il mulino del Po,* nel crepuscolare lirismo delle *Luci del varietà* e via dicendo. Potremmo prendere tutti i nostri registi, uno per uno, e verificare testi alla mano la scarsa continuità della loro opera. Troveremmo precise conferme degli effetti che ha provocato il carattere culturale transitorio del neorealismo.

Una cultura che vorrebbe essere popolare

Sappiamo quali sono gli idoli più appariscenti della cultura borghese, dall'introspezione psicologica all'intellettualismo, dall'accademia formale al decadentismo romantico. Li abbiamo veduti frantumarsi tutti insieme, di schianto. Ci siamo domandati: che cosa sostituire ad essi? Il cinema, a dire il vero, non si pose mai esplicitamente il problema, perchè era troppo occupato a costruire dal nulla un proprio linguaggio che gli permettesse di comunicare con gli uomini. Ma il problema urgeva egualmente. Ad una cultura che aveva fondato una bella serie di solidi miti — il progresso, la esaltazione nazionalistica, il populismo, ecc. — sarebbe bastato contrapporre altri miti, senza elaborare un programma generale che li giustificasse?

Il cinema italiano non è nato organizzato, non ha mai avuto un programma. Registrò soltanto, di volta in volta, i fatti nuovi che stavano tumultuosamente accadendo nella storia nazionale. Registrò soprattutto il fatto basilare di questa storia, che consistette nella affermazione autonoma delle classi popolari durante la Resistenza e il dopoguerra, e nella felice identificazione di interessi fra popolo e borghesia evoluta nel nome degli ideali di libertà e di democrazia. Constatare questo fenomeno non significa allinearsi sugli schemi della sociologia, ma fissare alcuni cardini per l'interpretazione della nuova cultura.

Conseguenza immediata del diverso dislocamento delle forze sociali nell'interno della nazione, fu il prevalere dei problemi collettivi su quelli individuali e personalistici. Uno dei capisaldi della cultura borghese saltava in aria quasi automaticamente. Gli scambi fra le classi popolari e gli intellettuali si intensificarono, altrettanto automaticamente; realtà ignorate fin'allora vennero scoperte con grande meraviglia o pena; i bisogni di quelle che s'usava definire (con un certo sussiego) masse, venivano studiati con amore. Ma che cultura fu questa?

Esisteva da tempo un fantasma che volteggiava a mezz'aria e che si chiamava cultura popolare. Nessuno aveva mai capito che cosa fosse. Pareva un misto di dopolavorismo e di boria, imparaticcio e folclore, conformismo e vane chiacchiere: era la cultura popolare del fascismo. Non c'è dubbio che avesse raggiunto il popolo, e avesse influito sui suoi orientamenti; e, raggiuntolo, non aveva certo potuto elevarlo o educarlo. Esistevano anche altri tipi di cultura che, grosso modo, si sarebbe potuto definire popolare: uno era la cultura di carattere religioso-edificante che diffondevano le organizzazioni ecclesiastiche e paraecclesiastiche, e che aveva una lunghissima tradizione nel nostro paese, un altro era la letteratura di appendice, popolaresca e guitta, di origine romantico-veristica e di provenienza francese.

Quanto a risultati concreti, non sembravano molto efficienti né l'uno né l'altro. Esercitavano però, una grande influenza e in un certo senso condizionavano fortemente il terreno sul quale si muovevano. Avevano sì il notevole pregio — troppo spesso misconosciuto — di mantener desta anche nei più umili l'esigenza di una vita intellettuale, ma avevano d'altro canto lo svantaggio di essere statiche e abitudinarie. Lasciavano i singoli in posizione difensiva e negativa considerandoli elementi ricettivi e non creatori di cultura.

La cultura nuova, e il cinema soprattutto, vollero essere diversi. Sentirono il bisogno di accostarsi ad un tipo di umanità che non conoscevano, avvertirono l'esigenza morale di scoprire ciò che prima — involontariamente o volontariamente — ignoravano. Si pensi soltanto a *Sciuscià*, a *Caccia tragica,* a *Ladri di biciclette,* a *La terra trema,* al *Cammino della speranza.* Lo fecero — e qui parliamo in particolare del cinema — con frettoloso e ingenuo entusiasmo, magari con una bella dose di cocciutaggine e di partito pre-

so, ma sempre in modo disorganico. Questa fu la nuova « cultura popolare ».

Restava il dubbio che popolare non fosse. E che non lo fosse fu dimostrato da un fatto esterno: coloro cui particolarmente si rivolgeva rifiutarono di assimilarla. La accettarono sporadicamente, talvolta le fecero accoglienze festose, ma nel complesso le voltarono le spalle. Questo tipo di cultura che si sarebbe voluto popolare non interessava il popolo nel profondo. Al più, lo commuoveva e lo incuriosiva ma non gli penetrava nel sangue.

Se ne potevano dedurre due cose: o che non fosse abbastanza popolare o che fosse popolare in un senso sbagliato. La prima ipotesi è assurda, non si può fare una questione di intensità e di grado « popolare ». Meglio la seconda, che consente di spiegare il curioso fenomeno (e si badi che in questo « curioso » sta tutto il dramma, e il significato, del neorealismo). Quali sono i film che hanno fortemente colpito la sensibilità delle classi popolari? Scegliamo qualche caso: *In nome della legge, Riso amaro, Due soldi di speranza.* Un racconto di avventure, un romanzo di appendice, un divertimento popolaresco, tre episodi chiaramente marginali del moderno cinema italiano. Sono impostati su schemi tradizionali e non vanno compresi fra gli autentici tentativi di « cultura popolare » fatti nel decennio postbellico. Questi, invece, i tentativi consapevoli e coraggiosi, hanno avuto accoglienze meno favorevoli, da *Ladri di biciclette* a *La terra trema,* da *Germania anno zero* a *Stromboli terra di Dio.*

Si dirà: erano troppo nuovi e rivoluzionari per essere compresi, questa è sempre stata la sorte degli artisti che percorrono il loro tempo. Certo, anche. Ma c'è qualcos'altro. C'è che fra essi e il popolo cui si rivolgevano stava come una barriera, la quale impediva il contatto diretto. Diverso appariva l'angolo visuale attraverso cui si osservavano, da una parte e dall'altra, gli stessi problemi; e diverso era anche il linguaggio che si adottava, da una parte e dall'altra, per esprimerli. Gli artisti, gli uomini di cultura, i cineasti avevano assimilato alcuni problemi popolari, e si erano interiormente arricchiti e purificati. Erano diventati migliori, più seri e coscienti. Avevano ricevuto molto dall'anima e dalla realtà popolari. In cambio, però, non avevano dato nulla. Non avevano compiuto il necessario sforzo di adeguamento: avevano assorbito nuovi ed esaltanti problemi, non avevano assorbito un nuovo spirito. Cosic-

chè, quando dovettero esprimersi e offrire qualcosa a quel popolo da cui avevano molto ricevuto, usarono gli stessi strumenti che avevano sempre usato, o non riuscirono a foggiarsene dei nuovi, più adatti alla situazione.

Per questo, non si può dire che il cinema italiano abbia creato una « cultura popolare ». Ha tentato, non c'è riuscito. Ha percorso solo metà della strada che l'avrebbe potuto condurre a quel traguardo. Si è fermato alla fase ricettiva, quella della registrazione delle esigenze popolari e della loro assimilazione, e non ha affrontato la vera e propria fase creativa. E' rimasto al di qua della soluzione del problema. Ma non poteva fare altrimenti, e quel che ha fatto è già una cosa di enorme valore.

L'intellettualismo borghese è più forte di loro

La situazione della cultura nelle classi popolari è rimasta suppergiù quella di prima, viziata da un pesante paternalismo. Le voci nuove giunte a quel livello erano portate quasi sempre dalla propaganda politica, e della politica subivano tutte le distorsioni e i compromessi tattici. L'unica cosa che si ottenne fu lo scontro aperto fra propaganda e paternalismo. Non si esclude che qualche frutto lo si possa ricavare in futuro, ma a tutt'oggi non si vede in quale modo: lo scontro fra le varie tesi ha praticamente irrigidito le posizioni contrapposte, la polemica si è fatta gazzarra, le contese ideologiche non servono a chiarire i problemi ma ad esasperarli. Per ora il pregiudizio politico ha prodotto sfiducia e scetticismo.

Fra intellettuali e non intellettuali, fra i pochi e i molti rinasce l'antica divisione, si riforma l'atavica diffidenza. Eppure il nostro non fu in principio un cinema di intellettuali. Fu, salvo poche eccezioni, un cinema di uomini semplici, Rossellini, De Sica, Germi, Zampa, Fellini, Blasetti. Era tutta gente spericolata e ansiosa di sperimentare le proprie forze e la realtà, anche quelli che possedevano una solida preparazione culturale, i Visconti o i Lattuada o gli Antonioni. Tutti di mente aperta, senza complessi, umili, pronti a capire. Se intellettuale in Italia è sinonimo di borghese — e ciò dipende da ragioni storiche ben note — i nostri uomini di cinema non furono affatto borghesi. Più disarmati e meno intellettuali di così non potevano essere. Quando si ricordino le prime

opere di Rossellini (*Roma città aperta, Paisà, Germania anno zero*), i primi film postbellici di De Sica *Sciuscià, Ladri di biciclette*, le emozioni elementari su cui erano costruiti i film più schietti di Germi (*In nome della legge, Il cammino della speranza*), le stesse arruffate esperienze di Lattuada (*Il bandito, Senza pietà, Il mulino del Po, Anna*), o le bonarie variazioni comiche di Zampa (*Vivere in pace, L'onorevole Angelina, Anni difficili*), si ha subito un'idea del tono medio di questo cinema italiano.

E se intellettualismo è segno, quanto meno, di velleità razionali, ordinatrici e schematizzatrici, mai v'è stato cinema meno intellettuale del nostro. Il neorealismo fu passionale, irrazionale, caotico, negato alla riflessione, sensibile a tutti gli impulsi. Ebbe la sua stagione d'oro proprio quando si abbandonò più liberamente agli stimoli che riceveva, senza preoccuparsi di analizzarli ma sforzandosi di tradurli subito in azione, in dramma, in grido di protesta, e — nei casi migliori — in poesia. *Paisà, Ladri di biciclette, La terra trema* sono ormai tre esempi classici in tal senso.

In un periodo di transizione culturale come quello inaugurato dal neorealismo, la passionalità e l'improvvisazione potevano essere una grande forza. E, di fatto, lo furono. Ma, per la loro stessa natura, questi elementi si bruciano in un baleno e non lasciano tracce. Così è avvenuto. Allora, la situazione si è rovesciata. Il cinema italiano è rimasto a far fuoco con la legna culturale di cui disponeva. Che era — nonostante ogni rivoluzione e malgrado ogni entusiasmo « sociale » — legna di tipici intellettuali borghesi. Lo slancio irrazionale ed entusiastico della stagione d'oro, come non era riuscito a fondare una solida cultura democratica e popolare così non aveva potuto trasformarli.

Il neorealismo non aveva ancora fatto in tempo a crearsi una propria cultura che già gli veniva meno la spinta fondamentale. Quando sarebbe stato in grado di farlo, non ebbe la possibilità di riflettere sulla propria natura; quando avrebbe dovuto farlo, e lo tentò, non ne ebbe più i mezzi. Così si spiega perchè il neorealismo non lo si possa imparare: o lo si ha nel sangue perchè lo si è vissuto, o è proprio inutile andare a scuola da questo o da quello. Chi ha cercato di scimmiottarlo, sia pure in buona fede e con grande applicazione, ha sempre fallito. Né oggi è più possibile tornare indietro, non si ritrova più quel miracoloso equilibrio di vec-

chio e di nuovo, di semplicità e di profondità che segnò — grazie al cinema — il periodo di transizione della cultura italiana.

Dopo quella formidabile uscita in campo aperto, il cinema nazionale è rientrato nell'alveo delle sue inclinazioni borghesi. Gli intellettuali hanno ripreso il loro mestiere di intellettuali. Beninteso non sono più quelli di prima, l'esperienza rivoluzionaria non è passata invano, Castellani e Lattuada non sono certo tornati a baloccarsi con le preziosità del formalismo, Zavattini non ha più dato retta al suo debole per la fumisteria e il surrealismo. Visconti non ha ceduto alle tentazioni della sua aristocratica cultura. Era inevitabile.

Ora, più o meno tutti sono impegnati ad analizzare accuratamente quel fenomeno che prima avevano vissuto con passione, e e cercare di ricavarne regole e metodi di lavoro. Ma non ne trovano alcuno, perchè non esiste una poetica del neorealismo che possa essere costruita ed esposta razionalmente. Esiste solo l'impegno morale che nacque nella stagione d'oro: l'impegno di conservare sempre il rispetto per l'uomo e di affrontare i problemi umani con l'onesta spregiudicatezza di chi non teme la verità. Così, ci si ricollega al punto da cui prese le mosse la rivoluzione borghese-popolare del neorealismo, in quella parte che è più propriamente borghese e intellettuale. Perchè quello, com'è noto, costituisce il tipico impegno che ha guidato negli ultimi lustri l'attività d'una frazione della borghesia intellettuale cui tocca l'appellativo, un poco buffo ma preciso, di illuminata.

Vantaggi e svantaggi di una rivoluzione conclusa

Non sappiamo se nascerà una nuova cultura, né possiamo prevedere come sarà, qualora dovesse nascere. Per ora siamo soltanto in grado di registrare la strada percorsa dalla cultura di transizione sino al momento della seconda crisi.

Il modo migliore per farlo è quello di esaminare la successione dei problemi che sono stati via via affrontati. In principio furono i problemi della guerra e dei suoi strascichi, la volontà di liberarsi da tutti gli elementi di corruzione e di violenza che opprimevano gli italiani. *Roma città aperta, Paisà, Il sole sorge ancora,* giù giù

fino ad *Achtung Banditi!* Tutto il cinema italiano si trovò solidale in questa « aggressione » simultanea e appassionata della realtà.

Al primo periodo succedette, intrecciandosi variamente ad esso, la fase dei problemi umani più elementari: la sopravvivenza fisica degli individui, il lavoro, la disoccupazione, la delinquenza. Anche qui la concordia interna e la solidarietà morale furono esemplari. Intorno alla coppia che dominò tutto il gruppo — *Ladri di biciclette* e *La terra trema* — si disposero numerose esperienze concomitanti, da *Caccia tragica* a *Sciuscià,* dal *Bandito* a *Senza pietà,* da *Sotto il sole di Roma* a *Germania anno zero.*

Il terzo periodo introdusse problemi legati meno materialisticamente alla realtà italiana. La forza polemica del neorealismo tendeva a spostarsi dai fatti alle idee: si presero in esame il problema della giustizia, quello della famiglia, della convivenza umana, dei rapporti sociali. *Gioventù perduta, In nome della legge, Anni facili, Luci del varietà, Bellissima* e molti altri. Affiorarono le prime divergenze, l'origine culturale dei vari registi comincò a pesare, imponendo soluzioni personali o parziali. Si delineava il ritorno dell'« anima borghese » sonnecchiante al fondo del cinema italiano. L'unica nota comune ancora operante fu una certa superficialità nell'esame dei problemi, la tipica inclinazione neorealistica a ridurre i fatti all'osso, a schematizzare vigorosamente anche i casi complessi.

La quarta fase fu una conseguenza naturale della precedente. E' quella che resiste ancora oggi e dalla quale si attende la dimostrazione della superstite vitalità del cinema italiano. Il dibattito sulle idee spinse i registi ad avventurarsi in zone inesplorate, dove campeggiavano problemi psicologici e spirituali di ampia risonanza. Dalla brutalità degli inizi si è giunti alle sfumature e alle sottigliezze di una più ricca (ma più pericolosa) poetica. *Stromboli terra di Dio, La provinciale, Cronaca di un amore, La strada, La signora senza camelie, Il bidone, Senso, Le amiche.* Si è tornati al gusto introspettivo e alla macerazione spirituale della cultura borghese; i registi italiani — o, perlomeno, alcuni di essi — hanno riconosciuto i diritti della propria vocazione intellettuale.

Par di assistere ad una generale « ritirata » su posizioni più arretrate. Non è così. Esistono molte e possenti forze, nel nostro paese, che tentano di trasformare il nuovo assestamento in una effettiva « ritirata », ma non è detto che il cinema italiano sia così

ingenuo da scambiare il proprio cammino culturale per una manovra politica. Le più recenti posizioni borghesi — con tutto quel che presuppongono di individualismo, di introspezione, di postromanticismo — non rappresentano un regresso, bensì valgono ad affermare un bisogno di schiettezza e di autenticità. Essere coscientemente borghesi — esserlo criticamente senza soggiacere all'inganno del luogo comune — può anche costituire una nuova forma di impegno civile che corrisponde alla lezione ormai insopprimibile del neorealismo. E può costituire, soprattutto, un modo intelligente di essere fedeli alla realtà: forse l'unico modo che l'attuale situazione della cultura italiana rende possibile e utile.

Nessuno si stupisca se sul piano generale è rifiorito il paternalismo. Ciò non dipende dal nuovo assestamento « borghese » del cinema italiano e non nasce neppure dalle stesse cause. Una cosa è il riconoscimento che alcuni artisti hanno fatto delle proprie origini culturali e del carattere della propria personalità (e che altri artisti dovranno, prima o poi, fare), un'altra è l'azione politico-economica svolta da certi « gruppi di pressione » (organizzati rudimentalmente e ai quali si suol dare la qualifica di borghesi) per ricondurre la produzione cinematografica su quelle « linee prudenziali » che garantiscono l'immobilità dell'assetto sociale. I due fenomeni sono, è vero, paralleli e talvolta convergenti, ma sarebbe un errore confonderli, perchè hanno obiettivamente nature diverse.

L'azione dei piccoli « pressure groups » cosiddetti borghesi ha favorito la tradizionale *specializzazione* degli interessi dei singoli gruppi sociali. I film di media e bassa produzione si sono sempre più *specializzati,* livellandosi sul piano della superficialità, della pornografia, delle più dozzinali esperienze umane: da una parte si è fatto largo ai « fumetti » specificatamente indirizzati ai pubblici popolari, dall'altra si sono affrontati in modo blando e inoffensivo problemi umani più o meno importanti (l'amore, il matrimonio, l'onestà, la morale), avendo di mira pubblici di maggiore preparazione culturale o con maggiori esigenze. Per tutti i tipi di pubblico, infine, è stato diffuso il gusto della beffa e della comicità sboccata, sfruttando le propensioni regionalistiche, o campanilistiche addirittura, che costituiscono forse la caratteristica più saliente della psicologia collettiva italiana (da tale gusto è nata la produzione comica, banale e deleteria, sulla quale si fondano le speranze del cinema commerciale).

Si è tornati così alla situazione normale di qualsiasi industria cinematografica, in tutti i paesi del mondo. Per un certo periodo, il cinema italiano riuscì a scardinarla, ma il fatto era troppo eccezionale perchè potesse durare. Dominato dai « gruppi di pressione » borghesi e dallo statalismo collettivistico, il commercio del cinema ha le stesse regole generali: il fine, paternalistico, è uguale, anche se i mezzi impiegati sono, ovviamente, diversi. Il cinema italiano, fra l'altro, aveva osato lottare contro una situazione del genere, e in qualche caso aveva vinto usando quella semplice e formidabile arma che è il rispetto dell'uomo (arma culturale per eccellenza, che non tollera altri aggettivi oltre quello che già l'accompagna: non è nè borghese nè popolare; è culturale soltanto). Contro il commercio e il paternalismo — anch'essi elementi che non sopportano alcuna qualifica, perchè sono sempre e ovunque uguali a se stessi — aveva agito con la massima possibile spregiudicatezza, il segreto vero della sua rivoluzione. Agisce ancora, bisogna aggiungere, perchè proprio su questo piano si sta sviluppando la recente poetica « borghese » di alcuni fra i suoi artisti più seriamente e moralmente impegnati (Antonioni, Visconti, Fellini, Lattuada, lo stesso Zavattini).

Che, poi, la situazione dell'industria cinematografica sia da noi più difficile che altrove, non è una bizzarria della sorte o un tiro mancino del diavolo. In Italia l'industria cinematografica difetta di quelle tradizioni (di esattezza organizzativa, di abilità artigianale, di senso dello spettacolo, di conoscenza della psicologia collettiva) che sorreggono ad esempio, e fanno sempre più prospero, il cinema americano e, in parte, quello inglese e francese. E le tradizioni non si improvvisano da un giorno all'altro.

Fernaldo Di Giammatteo

Inchiesta su un pubblico cinematografico

Faccio una premessa doverosa: il mio studio, più che sulla metodologia delle numerose inchieste sul pubblico cinematografico, che va svolgendo il Centro Sperimentale, sarà limitato ad una esperienza recente: l'inchiesta sul pubblico cinematografico di un paese sardo, Thiesi, effettuata tra il giugno e il luglio di quest'anno.

Cercherò di dire come l'inchiesta è stata preparata, condotta, e riporterò alcune risposte di spettatori, fra quelle che fu nostra cura registrare e poi trascrivere.

Motivi dell'inchiesta

Quando il Centro Sperimentale di Cinematografia decise di scegliere il metodo delle inchieste dirette, non inventava nulla di nuovo. Adottava un criterio con cui era possibile conoscere meglio il pubblico cinematografico e con cui era possibile, soprattutto, giungere a una valutazione di esso fondata sulla qualità e non sulla quantità. Il merito del Centro Sperimentale di Cinematografia — ed è un merito, a mio parere, assai grande — è di aver sentito che l'esigenza di avvicinare e conoscere direttamente il pubblico cinematografico, significava oggi affrontare un impegno di ordine culturale, da cui era possibile e lecito attendersi indicazioni utili per sbloccare l'attuale situazione di crisi del cinema italiano. Estendere al cinema il metodo della indagine sociologica, rendeva immediatamente possibile una conoscenza del pubblico cinematografico. Tale metodo non si fermava al solo calcolo degli spettatori paganti, ma si estendeva ad uno studio della fisionomia dei diversi pubblici in relazione all'ambiente (rurale, cittadino) e, in più, avreb-

be potuto rivelare la forza di penetrazione che il cinema, come mezzo di comunicazione, possiede.

Alcuni, di fronte ad un impegno del genere, hanno chiesto: perchè proprio il Centro Sperimentale di Cinematografia, doveva farsi promotore di una iniziativa del genere? Se siamo bene informati, il Centro Sperimentale è, in definitiva, una scuola creata per fornire al cinema i quadri artistici e tecnici di cui ha bisogno.

Penso che il Prof. Michele Lacalamita che appare la persona più direttamente interessata a questo genere di iniziative, potrebbe facilmente rispondere facendo osservare che il programma d'insegnamento del Centro Sperimentale, non può svolgersi prescindendo dalle funzioni e dall'importanza che il cinema possiede nell'attuale società. Se nel primo periodo di vita del Centro Sperimentale poteva apparire giustificato un indirizzo pedagogico rivolto esclusivamente allo studio del cinema da un punto di vista formale-estetico — indirizzo giustificato soprattutto da una cultura che assegnava alla creazione artistica un valore assoluto extra-temporale, ma anche da un regime politico che impediva impegni più vasti —, nel dopoguerra e più ancora negli anni che seguirono, il perdurare di un simile indirizzo non fece che rivelare con una evidenza sempre maggiore tutto il suo anacronismo, rischiando di soffocare, anzichè valorizzare, le vocazioni artistiche e tecniche dei giovani che il Centro Sperimentale sceglieva per i vari corsi e per le varie specializzazioni.

Pertanto la conoscenza dell'importanza del cinema nella società attuale, come la conoscenza delle funzioni che potrebbe assolvere e di quelle che già assolve, quale mezzo di comunicazione e di diffusione di cultura, non potrà alla fine che rappresentare un arricchimento, quanto mai utile e necessario, dello stesso programma d'insegnamento interno del Centro. Più che altro si tratta di arrivare ad una maggiore sensibilità del programma d'insegnamento nei confronti del rapporto cinema-società, al fine di pervenire a una educazione di « quadri cinematografici » artistici e tecnici, che sia il meno possibile accademica, e il più possibile radicata nella realtà. Da questo punto di vista, il Centro Sperimentale potrà domani contare sul contributo attivo di quegli allievi che entreranno a far parte del mondo cinematografico. E si tratta di un contributo su cui il cinema non potrà fare a meno di contare.

Dopo questo preambolo volto a far intendere le ragioni per

cui l'inchiesta era stata ritenuta necessaria — sebbene la vera necessità sarà rivelata dalla serie organica di inchieste che il Centro Sperimentale di Cinematografia ha in programma di effettuare — posso senz'altro ritornare all'esperienza di Thiesi.

Riporterò in breve i dati raccolti sull'ambiente.

Thiesi: un paese della Sardegna

Thiesi, in provincia di Sassari, è un paese di 3.500 abitanti. La fisionomia del paese che riuscimmo a cogliere può essere sommariamente descritta in questo modo. A Thiesi la supremazia sociale ed economica è attualmente in mano della categoria degli industriali caseari e dei commercianti di pelli. Essi sono succeduti ai proprietari terrieri, nel posto di preminenza che questi ancora prima della guerra riuscivano ancora a vantare. Da questo punto di vista, oggi il paese viene indicato come uno dei pochi centri sardi in cui il progresso è riuscito a penetrare apportandovi lavoro e benessere. Ciò in parte è vero e in parte è falso. Certamente Thiesi ha tutta l'apparenza di un paese in cui sembra regnare un discreto benessere. « Thiesi non ha disoccupati » è un'affermazione frequente che è possibile udire. In realtà, la maggioranza della popolazione trae i suoi frutti dall'agricoltura, che invece dimostra di vivere in una preoccupante situazione di ristagno. I contadini, nella generalità braccianti e piccoli coltivatori diretti costretti ad integrare il magro reddito della proprietà offrendosi come giornalieri, risultano organizzati in due cooperative, che però sono il risultato di una scissione, scoppiata a causa di discordie interne qualche anno fa. Tutt'e due le cooperative posseggono un trattore e una trebbia. Oggi la maggioranza dei contadini è disposta a riconoscere che l'acquisto del trattore e della trebbia, grazie alle facilitazioni legislative, ha rappresentato in definitiva più una fonte di imbarazzo e di perplessità che un miglioramento economico per la categoria. E si tratta di imbarazzo e perplessità più che giustificati, solo se si pensi che si tratta di un acquisto di attrezzi tecnici che non servono a migliorare i metodi di coltura tradizionali, e, quel ch'è peggio, inducono a uno sfruttamento eccessivo della terra con l'eliminare nei cicli della rotazione agraria, i periodi da destinarsi al riposo; senza peraltro tentare di migliorare i metodi di conduzione.

Oggi i contadini dimostrano di essere coscienti della situazione in cui si trovano; e sono disposti a riconoscere che tale situazione è stata determinata anche da loro errori di valutazione.

La situazione dei contadini porta a un'altra conseguenza assai grave: la fuga delle generazioni giovani dal paese in cerca di migliori condizioni di lavoro che sembrano venire offerte dall'arruolamento nei corpi di P.S., Guardie di Finanza, Carabinieri ecc. A Thiesi viene così a mancare proprio quella linfa necessaria e indispensabile per un ricambio delle vecchie generazioni. Di qui il ristagno e il permanere in una situazione che non sembra offrire, almeno immediatamente, occasioni di rinnovo.

Debbo dire che fu l'inchiesta sul pubblico cinematografico che ci rivelò la reale condizione di un'altra categoria: quella degli artigiani. Questa categoria è senz'altro da considerarsi, almeno limitatamente all'ambiente di Thiesi, la più viva e la più attiva. La scoperta di quest'aspetto, ci costrinse a riconsiderare nuovamente gli artigiani. Così ci rendemmo conto che fra gli artigiani, rispetto all'anteguerra, è avvenuto un radicale rinnovamento di quadri. E' merito di questa categoria, se a Thiesi sono nate attività prima inesistenti (c'è oggi una macchina lavatrice a secco, esistono diverse sartorie per donna, esistono calzolerie, mentre prima il paese permetteva a mala pena la presenza di ciabattini, ecc.). Evidentemente l'espansione dei consumi in questo dopoguerra ha giocato a favore degli artigiani. In definitiva si può affermare che si tratta di una categoria in progresso. Il rinnovo dei quadri può dirsi pressocchè totale: la nuova generazione ha sostituito totalmente la vecchia.

Ora, è impossibile dire o prevedere il limite di espansione concesso dall'ambiente agli artigiani, dato che la ricchezza rappresentata da un forte nucleo di industriali e di commercianti, in definitiva non è una ricchezza che obbedisce a nessun processo di distribuzione all'interno del paese. In altri termini, per gli industriali e i commercianti, Thiesi, più che altro, rappresenta un posto di residenza, ma non di attività. Bisogna infatti tener conto che la maggior parte dei caseifici, gestiti dagli industriali di Thies, risulta distribuita in altri centri.

I proprietari terrieri tramutano facilmente la loro fisionomia in quella di proprietari pastori. La situazione di favore del prodotto caseario ovino porta più convenientemente ad adibire al pascolo le terre anzichè alla loro coltivazione.

I pastori veri e propri — quelli fra i più cospicui — costitui-

rono negli anni intorno al 1933-34 una cooperativa di produzione (Latteria Sociale). Gli scopi erano di difesa dalle conseguenze della crisi del '30 e anche dall'arbitrio degli industriali nella determinazione dei prezzi del latte. La Latteria Sociale ebbe successo e giunse a costruire un caseificio, verso il quale fece affluire il latte prodotto dalle greggi dei soci. Si può dire che se i pastori hanno trovato nella costituzione della Latteria Sociale una garanzia abbastanza valida dei loro interessi vi hanno anche trovato quasi un baluardo, al riparo del quale è permesso loro di continuare in un regime di vita, di costumi ed abitudini decisamente statico. Anche quelli che nel paese sono considerati fra i più ricchi proprietari di greggi, continuano a non distinguersi granchè, come esistenza, dai loro servi.

Gli impiegati e i professionisti si muovono nell'orbita delle categorie economicamente predominanti.

Tradizioni ed abitudini impedivano alle donne, sino all'anteguerra, di fermarsi per strada o di camminare in compagnia di un uomo, che non fosse il marito, il padre o un fratello.

Oggi nei giorni festivi, in un tratto della strada centrale del paese, asfaltato e chiuso al traffico, si svolge il passeggio. Si tratta di un'abitudine nata in questi ultimi anni per iniziativa delle generazioni più giovani. Oggi i giovani e le ragazze si rivolgono la parola, e, se fidanzati, possono anche passeggiare insieme. Inoltre, prima della guerra, le donne dovevano assolvere esclusivamente le faccende di casa. A Thiesi, erano e sono ancora rari gli esempi di donne che usano recarsi a lavorare in campagna, salvo che per spigolare o nel tempo della vendemmia. Oggi, molte ragazze hanno però trovato una attività extra-casalinga, occupandosi come sartine. Le ragazze che hanno una occupazione fuori casa, rappresenta la punta più avanzata di un movimento di emancipazione femminile constatabile a Thiesi e, mi dicono, in tutta la Sardegna.

Questi, in breve, i dati ambientali che riuscimmo a raccogliere come preparazione all'inchiesta sul pubblico cinematografico. Come ho detto, alcuni risultati della inchiesta ci costrinsero a rivedere certi dati acquisiti, come nel caso della categoria degli artigiani.

A Thiesi prima della guerra esisteva un « Circolo di lettura », dalla popolazione chiamato « Circolo dei signori ». Vi partecipavano come soci dirigenti i nobili del paese (« cavalieri » che ante pongono al nome il « Don ») — in genere proprietari terrieri —, come soci soltanto, i proprietari terrieri non titolati, gli impiegati,

i professionisti, i laureati (per questi ultimi non guardando più al ceto sociale di origine). Il circolo ebbe vita anche durante la guerra, accogliendovi come ospiti gli ufficiali delle truppe accampate intorno al paese. Fu in questa congiuntura che le sue porte si schiusero gradatamente anche a una categoria fin'allora rimasta esclusa: quella degli industriali del formaggio e dei commercianti di pelli. I vecchi frequentatori se ne allontanarono. Partite dal paese le truppe, il circolo languì e poi finì per chiudersi. Da un anno a questa parte è stato aperto un altro circolo per iniziativa diretta degli industriali e dei commercianti. I proprietari terrieri hanno dato la loro adesione come semplici soci, e si tratta della generazione più giovane dei proprietari.

In definitiva il « Circolo » di Thiesi può essere assunto come un ottimo dato indicativo dell'ambiente. La sua soglia rappresenta come uno spariacque fra due ben distinte correnti: la prima composta dalle persone che la possono varcare, la seconda da quelle a cui è proibita. La prima corrente comprende i cosidetti *ceti superiori,* l'élite economica e culturale; la seconda corrente comprende i cosidetti *ceti inferiori* costituita nella gran maggioranza dai contadini e dagli artigiani.

Questi, in breve, i dati ambientali che riuscimmo a raccogliere come preparazione alla inchiesta sul pubblico cinematografico di Thiesi. Come ho detto, alcuni risultati della inchiesta ci portarono a rivedere la stessa conoscenza ambientali precedentemente acquisita, e a correggerla, come è successo nel caso della categoria degli artigiani, alla quale in un primo momento avevamo dato un peso scarsissimo.

Devo dire ora qualcosa sui criteri che ci guidarono nella preparazione e nella effettuazione della inchiesta vera e propria.

Metodo e scopi dell'inchiesta

A Thiesi fu nostra precisa intenzione riuscire a raccogliere nella sala esistente (anche questa costruita nel dopoguerra, dato che prima a Thiesi non esisteva un cinema), un pubblico che fosse il più possibile rappresentativo dell'intera popolazione. La sezione locale dell'Ufficio del Lavoro ci fornì cortesemente un elenco delle categorie attive. Su questo elenco, stabilimmo, percentualmente per ciascuna categoria, il numero delle persone a cui rivolgere l'in-

vito di partecipazione al ciclo speciale di proiezioni che dovevamo effettuare. Invitammo inoltre, cercando sempre di mantenere una giusta percentuale rispetto al numero totale, le donne (distinguendo le nubili dalle sposate), gli studenti, i pensionati.

I film scelti per il ciclo di proiezioni sono, nell'ordine con cu vennero programmati: *A nous la liberté* di Clair; *L'uomo di Aran* di Flaherty; *Rubacuori* di Brignone; *L'incrociatore Potemkin* di Eisenstein; *Paisà* di Rossellini. Qualcuno potrà stupirsi a ragione di una simile scelta. Almeno quattro dei film scelti dovrebbero ritenersi ormai consacrati alla comprensione esclusiva dei soci dei Cineclubs, Circoli del Cinema, Cineforum ecc., in quanto quei soci in definitiva rappresentano le voci più qualificate della cultura cinematografica.

Dirò che la scelta era stata effettuata in vista di un esperimento i cui risultati avrebbero dovuto indicare alcuni termini utili per un raffronto fra un tipo già noto di giudizio culturale (rappresentato dalle voci della critica cinematografica più qualificate) e un tipo di giudizio ancora da classificare, in quanto ancora da conoscere.

L'inchiesta sul pubblico cinematografico di Thiesi, avrebbe dovuto in definitiva constatare se il pubblico cinematografico è in qualche modo (potenziale o attuale) capace di un giudizio in cui prevalga una attenzione che superi l'emozione, il gusto e la moda; e cioè: un'attenzione rivolta a scoprire o a constatare nel film altri aspetti, non esclusi, ben s'intende, anche quelli culturali.

A noi sembrava opportuno che prima di passare a una qualsiasi indagine che si proponesse come obbiettivo i gusti del pubblico cinematografico, fosse anzitutto necessario accertarsi della capacità di giudizio del pubblico cinematografico (limiti, estensione, direzione del giudizio).

Ritenevamo inoltre necessaria questa indagine preliminare, in quanto con essa avremmo potuto evitare un errore, in cui saremmo quasi certamente caduti, se fossimo partiti immediatamente alla ricerca delle preferenze del pubblico. Ogni risultato — ammessa la sua attendibilità — non avrebbe potuto indicare altro che una scelta fra la varietà di film offerta dal mercato attuale; ma non avrebbe mai potuto indicare o prevedere nessuna nuova direzione possibile, al di fuori di quelle date. Inoltre, cercando immediatamente le preferenze del pubblico cinematografico, avremmo dovuto accettare per buona l'ipotesi di un pubblico cinematografico dal

palato grosso, incapace, in una parola, di qualsiasi giudizio che a rigore possa definirsi « critico ». Ma accettando questa ipotesi, bisognava accettare inoltre come buono il criterio generale con cui l'attuale produzione cinematografica viene impostata (dato che tale criterio è una conseguenza rigida dell'ipotesi). In definitiva si cadeva in un circolo vizioso, che in partenza avrebbe resi inutili i frutti dell'indagine più accurata e rigorosa.

Pertanto il nostro obbiettivo si può esprimere così: rilevazione della capacità e della qualità di giudizio di un determinato pubblico cinematografico. La scelta dei film era da noi ritenuta idonea allo scopo, in quanto i film ci fornivano un termine di raffronto, rappresentato dai giudizi critici e culturali che essi avevano sollecitati, e in secondo luogo, perchè il fatto di essere film realizzati in un'epoca lontana dall'attuale avrebbe consentito agli spettatori di raggiungere comunque un maggiore distacco e quindi una maggiore disponibilità alla riflessione.

I tempi della inchiesta si possono distinguere nel modo seguente: I) Conoscenza dell'ambiente; II) Scelta del pubblico cinematografico, rappresentativo dell'ambiente; III) Ciclo di proiezioni, con discussioni aperte immediatamente dopo la proiezione di ciascun film; IV) Interviste ai partecipanti effettuate andandoli a cercare in ambienti più raccolti e familiari, dopo la conclusione del ciclo; V) Elaborazione del materiale raccolto.

Devo ora dire qualcosa sulle proiezioni.

Cinque film-tipo

A nous la liberté. E' stato il film che ha aperto il ciclo. Nella premessa dichiarammo che l'iniziativa partiva dal Centro Sperimentale di Cinematografia, che in tal modo intendeva anche svolgere un programma di diffusione dei film più importanti realizzati nel passato. Dichiarammo inoltre esplicitamente che nello stesso tempo sarebbe stata effettuata una inchiesta sul pubblico cinematografico. Pertanto ciascuno dei partecipanti si doveva sentire spettatore, ma nello stesso tempo collaboratore attivo al miglior esito della inchiesta. Tutti i presenti potevano collaborare partecipando attivamente alle discussioni che si sarebbero aperte dopo la proiezione di ciascun film.

Prevedendo il ritegno della popolazione a parlare in pubblico

(eravamo stati ripetutamente avvertiti — in tono pessimistico — della reticenza invincibile che si sarebbe manifestata), sottolineammo il carattere di spontaneità che noi chiedevamo ai giudizi sui film. Non desideravamo giudizi colti, quanto impressioni genuine, di prima mano, e insomma, opinioni personali. Concludemmo affermando che noi stessi ci saremmo astenuti dal presentare i vari film con un giudizio critico sul loro valore, proprio per non influenzare ciò che ciascun spettatore avrebbe potuto liberamente pensare ed esprimere dopo la proiezione.

Nonostante questa premessa, appena sulla schermo apparve la didascalia « fine » il pupbblico cominciò a sfollare la sala. Non ci restò che protestare ad alta voce che non era quello il comportamento migliore per corrispondere alla nostra aspettativa. Comunque se non sapevano fare diversamente, per noi la manifestazione doveva considerarsi conclusa con la prima proiezione. Nel frattempo era tornata la luce, e scorgemmo gli spettatori immobili, in piedi, scrutarsi perplessi l'un l'altro. A passi lenti alcuni andarono a riprendere il proprio posto, seguiti via via dagli altri. Quando tutti si furono riaccomodati, invitammo chiunque si fosse formata una opinione del film proiettato, di esprimerla con la massima sincerità. Prima che qualcuno si decidesse a chiedere la parola, doveva ancora passare del tempo.

Un esame dei vari interventi indica come i partecipanti non siano riusciti a vincere l'imbarazzo e la perplessità, ma forse anche un senso di fastidio, che le immagini del film, dovevano procurar loro, in quanto immagini legate comunque al tempo, alla moda, al gusto del periodo in cui il film venne realizzato. Tale reazione si può in parte giustificare col fatto che si trattava del primo film di una manifestazione verso la quale si era creata una viva attesa; attesa che la visione del film in un certo modo deluse. Gli spettatori si aspettavano forse un film più immediatamente apprezzabile e rispondente all'esperienza.

Ora, tutti gli interventi hanno badato a sottolineare l'anacronismo delle immagini del film. Il dr. B. P., il primo che, rompendo il ghiaccio, chiede la parola, afferma che il film gli ha ricordato certe vecchie comiche. Il dr. C. D. dichiara a sua volta l'impossibilità di esprimere un giudizio, in quanto le immagini del film, più che altro gli hanno ricordato un certo periodo della sua giovinezza. La Signora P. P. F. afferma che l'abbigliamento e il modo di gestire e comportarsi dei personaggi le hanno dato fastidio.

L'uomo di Aran. Le discussioni dopo la proiezione di questo film sono da considerarsi senz'altro più indicative delle precedenti. Gli interventi alle discussioni, possono distinguersi in due tipi: 1) Il primo è stato espresso con molta chiarezza dal Sig. R. F. (proprietario terriero). Il Sig. R. F. ha riconosciuto che il regista aveva espresso magistralmente il valore dell'uomo, che si manifesta nella sua espressione più compiuta nell'atto in cui può ancora misurarsi direttamente con le forze della natura; 2) Il secondo tipo di giudizio è stato espresso dal Sig. G. P. (bracciante), con una domanda rivoltaci: « Ma che speranza ha dato il regista agli abitanti dell'isola di Aran? ». Ciò che intendeva affermare il Sig. G. P. lo aprendemmo nell'intervista dopo la conclusione del ciclo di proiezioni.

Rubacuori. Anche per questo film si devono distinguere due tipi di giudizio:

I) Film leggero, senza pretese, di puro divertimento. La fragilità è rivelata dal raffronto con quelli precedentemente proiettati.

II) Scopo del cinema è divertire il pubblico. « Rubacuori » assolve il compito, quindi tutti i raffronti con i film precedenti sono inutili e superflui.

Si può concludere che tutte le persone intervenute alle discussioni hanno riconosciuto che si tratta di un film realizzato per divertire. I dissensi sono nati sul valore che in genere un film deve possedere per essere ritenuto valido.

Inoltre le discussioni sono proseguite:

I) Fra chi affermava che il film proiettato obbediva a una direttiva politica. La sua stessa gratuità e fragilità ottenevano lo scopo di distrarre gli italiani da altri e più tragici avvenimenti che in quello stesso periodo in cui il film veniva programmato (1931) affannavano l'intero mondo (Italia compresa).

II) E chi rifiuta al film ogni intenzione politica, diretta o indiretta.

La corazzata Potemkin. Anche per questo film sono affiorate, durante le discussioni, due tesi opposte:

I) Da una parte veniva osservato che il film si impone più per la sua bellezza artistica che per la tesi politica che l'aveva ispirato. La stessa causa che aveva portato l'equipaggio alla ribellione, era da un punto di vista umano, più che giustificata.

II) Dall'altra il film veniva esplicitamente dichiarato come pericoloso, specialmente proiettato ad un pubblico che non era preparato ad apprezzarne i valori estetici.

Paisà. E' il film che ha suscitato meno discussioni, sia in sala dopo la proiezione, che in seguito durante le interviste effettuate andando a cercare gli spettatori in ambienti ad essi più familiari.

Le ragioni possono essere le seguenti:

I) La durata eccessiva del film, rispetto agli altri e quindi, data l'ora che si era fatta tarda, la minore disposizione a partecipare alle discussioni, anche con la sola presenza.

II) Il fatto che la popolazione, in Sardegna, non ha conosciuto la Guerra di Liberazione. Si tratta di una esperienza storica a cui l'isola è rimasta assolutamente estranea.

Il fatto che gli episodi che più hanno colpito gli spettatori di Thiesi siano i primi due, è abbastanza indicativo. Si tratta di episodi nei quali gli spettatori possono riconoscervi immediatamente una propria esperienza emotiva, che però va al di là, o rimane al di qua, dell'avvenimento di fondo del film rappresentato dalla Guerra di Liberazione. In altri termini, gli spettatori coglievano immediatamente nel primo episodio il sacrificio misconosciuto della ragazza siciliana, nel secondo episodio la comicità e insieme la commovente generosità del soldato negro. L'episodio della « palude », che artisticamente viene ritenuto il più valido, è quello che ha lasciato più indifferenti gli spettatori.

Commento ai risultati

Complessivamente si sono avuti 6 interventi dopo la proiezione del film *A nous la liberté;* 8 dopo la proiezione del film *L'uomo di Aran;* 7 dopo la proiezione della *Corazzata Potemkim;* 3 dopo *Paisà.* Ricevemmo inoltre due risposte scritte, una sul film *A nous la liberté,* l'altra sul film *L'uomo di Aran.*

E' necessario chiarire immediatamente che la partecipazione alle discussioni in sala, nalla maggioranza assoluta, si ebbe da quelle persone che a Thiesi sono considerate « colte », il che significa che appartengono ai ceti dirigenti.

I ceti che si sono astenuti (gli artigiani, per esempio, e, salvo

qualche eccezione, i contadini) sono appunto i ceti considerati inferiori.

E pertanto, sembra possibile trarre una prima deduzione; e cioè, la non partecipazione alle discussioni in pubblico da parte dei « ceti inferiori » è da addebitarsi più a una naturale soggezione verso « i ceti superiori » che verso il grado di cultura che questi ultimi esprimono. Infatti, quando dopo concluso il ciclo di proiezioni, ci recammo a interrogare artigiani e contadini, cercandoli nel loro ambiente familiare, la prima constatazione fu che le risposte che essi ci davano sui film erano tutte rivolte a riconoscere e a sottolineare aspetti dei film presentati, che le discussioni in sala non avevano nè toccati, nè sfiorati. Dovemmo poi concludere che la cultura espressa dai « ceti dirigenti » rimane un fatto assolutamente estraneo e distaccato dalla sensibilità e dalla comprensione dei « ceti inferiori ». Anche perchè il dialetto sardo mostra una differenza assai più marcata che gli altri dialetti delle varie regioni italiane, nell'isola la separazione fra cultura e popolazione mostra una demarcazione di confini assai più netta e recisa. E il ciclo di proiezioni, con le discussioni e le interviste che seguirono non poteva che constatarla.

A titolo dimostrativo è possibile presentare un quadro sinottico tra i due tipi di giudizio.

Sul film: A nous la liberté

Dr. B.P. (industriale)

Giudica il film come qualcosa di superato. Gli ricorda la tecnica di certe vecchie comiche. S'è sentito infastidito dalla prolissità di certe sequenze.

Sig. M.P. (artigiano-sarto)

Trova appropriato il raffronto fra l'esistenza dei carcerati e quella degli operai della fabbrica moderna. Non accetta però il tipo di lavoro che viene imposto a quegli operai.

Sig. R. F. (proprietario terriero)

Giudica il film importantissimo. La sequenza del discorso finale del protagonista, mentre comincia a soffiare il vento ecc., è da considerarsi sen'altro come un pezzo di cinema che continua a rimanere esemplare.

Sig. G. P. (bracciante)

I protagonisti del film rappresentano uomini che non hanno trovata una vera libertà, anche quando a conclusione della vicenda, abbandonano la fabbrica e scelgono la vita di vagabondi. Ma non è neppure questa vera libertà, perchè fuori della società..

Sul film: L'uomo di Aran

Sig. R. F. (proprietario)

Il film esalta il coraggio e il sacrificio dell'uomo: sacrificio e coraggio che si rivelano nel loro valore più vero e più puro, nell'atto in cui l'uomo può misurarsi direttamente con la natura.

Sig. G. P. (bracciante)

I protagonisti di quel film non possono essere soddisfatti del loro lavoro, in quanto non possono mai sperare di raggiungere, attraverso quel lavoro, una esistenza migliore. Si tratta di un lavoro che non potrà mai dare la libertà agli uomini che lo eseguono.

La sinossi potrebbe continuare ma pensiamo siamo sufficienti gli esempi dati.

A questo punto, possiamo riservare ad una seconda parte di questo saggio, sia l'esame analitico delle varie risposte ottenute dal pubblico di Thiesi, sia le conclusioni che da esse e dall'insieme della inchiesta, si possono trarre.

Luca Pinna

Cinema e gioventù

dodici convegni di studio nelle città italiane

Nei mesi di ottobre, novembre e dicembre sono stati promossi ed organizzati convegni di studio sui rapporti tra pubblico giovanile e cinema a Bari, Palermo, Catania, Firenze, Genova, Milano, Napoli, Padova, Palermo, Roma, Torino, Verona.

Tali convegni sono stati promossi dal Centro Sperimentale per la Cinematografia in collaborazione con la Società Cinematografica Titanus che ha gentilmente offerto in proiezione, durante lo svolgimento degli stessi e a scopo culturale, i film: Lauta mancia - Senza sorrivo - Nulla è dovuto al fattorino - Alba generosa - Il mio paradiso - La meravigliosa avventura.

La manifestazione si è svolta sotto il patronato della Presidenza del Consiglio dei Ministri.

I convegni di studio sono durati tre giorni ciascuno: nel primo è stata dettata e discussa una relazione sui rapporti tra pubblico giovanile e cinema; nel secondo una relazione sugli aspetti economici e nel terzo, una relazione sui problemi politico-legislativi della produzione specializzata per i giovani.

Sono stati relatori: l'On. Giovanni Leone, Presidente della Camera dei Deputati, i Ministri Andreotti, Moro, Rossi e Zoli; i Sottosegretari Brusasca, Del Bo, Scalfaro, Giambattista Scaglia. Inoltre sono stati relatori: Padre Gemelli, il Prof. Dell'Amore, il Prof. Lacalamita, l'Avv. Monaco, il Dr. Ammannati, l'On. Manzini,

il Dr. Lonero, il Dr. Fiori, il Dr. Giannelli, l'On. Riccio, l'Avv. Ciampi, l'On. Giuseppe Russo, l'On. Delli Castelli, l'On. Restivo, l'Ing. Barattolo, Mons. Galletto, l'On. Tibaldi Chiesa, Padre Valentini, il Prof. Papi.

Nelle seguenti pagine offriamo alcune relazioni e alcuni scritti relativi al Convegno: la relazione sui rapporti tra cinema e pubblico giovanile pronunziata all'inaugurazione del Convegno di Roma in Campidoglio da Michele Lacalamita e la relazione pronunziata dall'Avv. Antonio Ciampi, Direttore della S.I.A.E. sui problemi economici della produzione specializzata per i giovani. Essi illustrano la problematica che in campo interno e internazionale è affiorata sul problema.

Come documentazione, accludiamo lo schema ragionato di due libri fondamentali di Henry Storck e di Edgar Dale con una bibliografia essenziale.

Il cinema e la formazione dei giovani

relazione di
Michele Lacalamita

L'influenza del cinema nella formazione dei sentimenti, del gusto, delle opinioni, delle mentalità e perfino del carattere degli spettatori è stata constatata e studiata non solo dai responsabili del cinema, ma anche da sociologi, da educatori, da politici, ecc. L'ha constatata con alterne espressioni di speranza e di allarme anche il Pastore Supremo della Chiesa e se ne è occupato in due successivi discorsi a personalità del mondo cinematografico.

Se tutto il pubblico è influenzabile dal cinema, i giovani e i fanciulli rappresentano la parte più influenzabile di esso. E per la forza con cui sentono tutte le impressioni e per la loro inesperienza e incapacità a vagliarle criticamente. E quindi, sopratutto in vista di loro che risultano particolarmente fondate le speranze e gli allarmi suscitati dal cinema.

A questo punto conviene porsi alcune domande:

1) quale è in sede teorica il contributo ideale che il cinema dovrebbe dare alla formazione dei giovani?

2) quale è, su un piano pratico, il contributo che l'attuale produzione cinematografica dà alla formazione dei giovani?

3) quali sono gli scopi che si propongono i convegni di studio promossi dal Centro Sperimentale per la Cinematografia in vista di una produzione specializzata per i giovani da tenersi in Italia?

* * *

Di fronte alla prima domanda vediamo genitori, educatori, produttori e politici dividersi in due schiere impegnate in un vivo dibattito.

Esponiamo brevemente i rispettivi punti di vista.

Primo punto di vista

Si tende a limitare l'influenza del cinema. Essa, si sostiene, non sarebbe l'unica a cui il giovane sia esposto, ma una delle tante che gli vengono dal mondo in cui egli vive, una delle tanti fonti di esperienza. Non la più determinante. Molto più importante è la influenza ambientale, sociale e sopratutto familiare. Non è tanto il film in sè stesso che influisce sui sentimenti e sulla mentalità del giovane, quanto lo sfondo educativo preesistente in una dato giovane a determinare la carica positiva o negativa che quel film assume per quel determinato giovane.

Da questo punto di vista consegue una notevole larghezza nella concezione dei rapporti dei giovani col cinema. Si pensa che essi non abbiano bisogno di una produzione specializzata. Non si devono erigere intorno ai giovani delle barriere, ma basta fidarsi del buon senso e delle responsabilità morali delle famiglie. Quando il giovane sia stato bene educato nella famiglia e nella scuola, il cinema più che una esigenza dannosa procura una esperienza utile alla gioventù in quanto contribuisce a prepararla alla vita.

Questo punto di vista è prevalente in America dove la maggioranza del pubblico delle normali sale di programmazione è formata proprio da adolescenti.

A noi pare che tali conclusioni, pure partendo dalla interessante constatazione dell'impossibilità di separare il cinema dagli altri fattori di cui è intessuta l'esperienza dei giovani, pecchino di eccessivo ottimismo e in rapporto alla presunta capacità morale delle famiglie a costituire un valido argine contro le eventuali influenze negative venute dall'esterno e in rapporto alla ottimistica valutazione della qualità della corrente produzione cinematografica attuale che il più delle volte non sembra certo ispirata al criterio di « preparare alla gioventù, in quanto contribuisce a prepararla alla vita.

Secondo punto di vista

Più pessimista e, di conseguenza, più prudenziale. Si riconosce che il cinema non è l'unico fattore determinante la formazione di un giovane; ma è un fattore di particolare efficacia e potenza. I giovani incapaci ancora di tracciare una linea retta fra il reale e il

fittizio possono riceverne delle impressioni violente e riportarne un disorientamento acuto, invece che avere un sussidio alla conoscenza.

Il problema della formazione della gioventù è oggi di tale importanza da non poterlo rimettere soltanto alle soluzioni individuali. Occorre che la società stessa intervenga sia per prevenire che per organizzare.

Tale punto di vista costituisce il fondamento delle varie censure e delle varie classificazioni dei film di produzione normale a seconda delle sezioni del pubblico a cui sono visibili con particolare riguardo, si capisce, alla sezione più giovane. Siccome altro è un principio, altro è la sua applicazione, tali censure e classificazioni, spesso risultano in pratica carenti, sia per quello che annettono che per quello che escludono. E' questo, del resto, il rimprovero che viene loro costantemente rivolto.

Ma più importante e positiva è l'altra conseguenza che da questo punto di vista discende: la necessità di una produzione specializzata per i giovani.

Alla seconda domanda risponderemo offrendo un sinteticissimo consuntivo di quello che si è fatto in questo campo e delle future prospettive di lavoro.

In questo campo molto si è fatto nei Paesi dell'Europa Orientale, specialmente nella Russia, anche se tutta la produzione risulta marcatamente finalizzata a scopo di propaganda politica. Le opere in questa maniera, anche se tecnicamente appaiono ben curate, difettano di libertà e quindi della capacità di creare e di operare la formazione.

Ma anche in Inghilterra, le produzioni di Mary Field e in Francia quelle di Sonika Bo, cercano generosamente (sia pure senza quella larghezza di mezzi e di sussidi che può consentire soltanto la diretta gestione statale) di colmare la grave lacuna.

Tali spettacoli possono venire portati a contatto col loro pubblico, sia attraverso proiezioni riservate nei cinema normali, sia attraverso una rete di cineclubs per fanciulli e adolescenti.

Anche questo punto di vista del cinema e della sua funzione nel mondo giovanile non esonera naturalmente dalle « cantonate », e non soltanto nel caso della censura. Può darsi benissimo che un film prodotto appositamente per bambini, manchi in pieno al suo scopo educativo, o per insipidità o per artificiosità o per sdolcinatura. I limiti di questa produzione sono i limiti stessi di gusto e di

sensibilità degli uomini che la fanno, dagli sceneggiatori ai registi e agli attori; e perciò non si insisterà mai abbastanza sulla neces sità che ad essa vengano dappertutto dedicate le migliori energie del cinema, non gli scarti o i falliti della produzione per i « grandi ».

Ma, nonostante le difficoltà a cui ci conduce questo secondo punto di vista che ho esposto mi sembra assai preferibile al primo: se non altro perchè ci spinge « a fare » e non soltanto a « lasciar fare »: in un mondo come il nostro che sempre meno si presta alla indifferenza dei fisiocratici!

Per questo motivo il Centro Sperimentale per la Cinematografia, quale organo culturale della Presidenza del Consiglio dei Ministri nel settore dello spettacolo, ha promosso in numerose città d'Italia un convegno di studi sulla cinematografia per i giovani, con due precisi scopi: puntualizzare la coscienza di questo problema in Italia e individuare le effettive possibilità che il mercato degli spettatori giovani possa offrire a una produzione specializzata.

Degli interessanti risultati, delle preziose indicazioni e rettifiche che ci sono venute dai vari convegni vi parleranno nelle successive giornate di studio i vari oratori. A me in questa sede piace offrirvi soltanto alcuni dati sull'influsso del cinema sui giovani, emersi dai vari convegni.

Possiamo considerare due categorie di effetti, differenziati anche se connessi tra loro:

1 - effetti psichici;

2 - effetti sociali.

Effetti psicologici

Riguardo ai primi vale questa regola: l'elemento che ha più importanza nel determinarli è il visivo; segue il commento sonoro e, a grande distanza, il dialogo che spesso, specie nei bambini, è sentito con impaccio.

Quanto più giovani sono gli spettatori, tanto più frammentaria è la loro percezione del film: i fanciulli non sono colpiti dall'insieme, da cui arrivano ad astrarre un significato, ma dalle singole scene. E' perciò vano, come nota il Mayer che nella sua « *Sociologia del film* » ha raccolto molti documenti sul pubblico giovanile, giustificare una scena violenta o terrificante col significato ultimo del

film, in cui essa può trovare spiegazione e riscatto: perchè quel significato, per un fanciullo, va totalmente perduto, mentre la scena gli rimane impressa, e in maniera tale da creargli, talvolta incubi e seri disturbi psichici. Col crescere dell'età, la visione si fa più organica: tuttavia la risposta emotiva alle singole scene rimane fortissima anche durante l'adolescenza.

Effetti sociali

Gli effetti sociali cominciano a farsi notare abbastanza presto: i fanciulli amano giocare a ripetere quel che hanno visto nel film. Ma nella fanciullezza si esauriscono nel loro sfogo; è invece nella adolescenza che si può parlare di effetti sociali dei film in maniera più coerente e complessa. Si può dire che essi finiscono addirittura col predominare come nella prima fanciullezza predominano gli effetti puramente psichici.

Questi effetti sociali, prodotti dai film correnti possono essere gravemente negativi, quando i film, come spesso accade, presentano una visione falsata e illusoriamente facile della vita. Il giovane spettatore fa istintivamente un confronto fra il proprio ambiente e quello rappresentato nel film e novantanove volte su cento ne esce con un senso di inferiorità e di invidia. Da questo può derivargli, secondo il carattere, una malinconia e depressione, che lo rende ancora più tristemente succube del suo ambiente, cercando scampo solo nelle fantasticherie e sogni che lo rendono inetto alla vita reale; o viceversa, la ferma volontà di conquistare anche lui l'Eldorado che gli è stato fuggevolmente presentato sullo schermo, superando per questo ogni scrupolo, con un incallimento e una indifferenza ai metodi, che gli viene anch'essa largamente insegnata dal cinema.

Anche la considerazione di questi effetti della produzione corrente fa tanto più auspicare l'avvento di una produzione specializzata. Questa, per adempiere veramente alla sua funzione, dovrebbe venire anzitutto incontro alla enorme sete di conoscenza che caratterizza l'organismo mentale nella sua fase di formazione e di sviluppo. Essa dovrebbe creare e rispettare una varietà e una serietà di interessi — aiutando il giovane non ad evadere in mondi fittizi, ma ad inserirsi nella vita.

Un cinema per la fanciullezza e per la gioventù, che tenga conto della fisionomia e dei bisogni di queste importantissime età servirebbe a formare anche una intelligente leva di spettatori adulti, che chiederebbero al cinema qualcosa di più di quello di cui attualmente si contentano. E' infatti evidente che ad una fanciullezza e ad una giovinezza abituate ad una forma, non meno divertente, ma più sostanziosa, di spettacolo cinematografico, seguirebbe nello spettatore una « età matura », molto più critica ed esigente di quanto si abbia oggi, invece della stupida « koinè » della produzione media attuale che in sostanza mira a toccare le corde adolescenti degli spettatori adulti, le curiosità e le emozioni premature negli adolescenti; e così, senza servire bene nessuna età o categoria, riesce e servirle male tutte.

Aspetti economici della produzione di film per ragazzi

relazione di
Antonio Ciampi

Se è vero che il fatto giuridico è anzitutto un fatto economico (tanto per intenderci conformemente alla tesi crociana della riduzione del diritto all'economia) le nuove disposizioni legislative italiane in materia di film per la gioventù, almeno in linea di principio, dovrebbero ricollegarsi a fenomeni o ad istanze concrete di un determinato comportamento o indirizzo.

Ma, in realtà, il fatto economico, questa volta, non preesiste, e la norma giuridica tende a sollecitarlo e ad attuarlo, venendo incontro ad una esigenza dello stato moderno che accentua sempre più il suo intervento, nel promuovere e regolare le attività dei nuovi mezzi di comunicazione di massa, come la radio, la televisione, ed il cinema.

Non è il caso di toccare questioni di principio delicate, che meriterebbero un troppo lungo discorso, per dare una giustificazione politica dell'intervento statale in tali attività. Esse sono così strettamente collegate alla libertà di informazione, di circolazione delle idee ed alla tutela delle creazioni letterarie ed artistiche da far ritenere incompatibile, a prima vista, qualsiasi forma diretta o indiretta di ingerenza dei pubblici poteri.

Principi e limiti dell'intervento statale

Limitando, tuttavia, il campo di indagine al cinematografo in generale ed a quello per ragazzi, in particolare, qualche chiarimento è necessario. Da più parti si chiede perchè lo Stato accentua sempre più le forme di intervento sino al punto di dare l'impressione che il cinematografo sia divenuto un servizio pubblico.

in quasi tutti i Paesi europei; soltanto negli Stati Uniti il cinematografo non ha alcun aiuto dallo Stato.

Bisogna inoltre aggiungere che sull'argomento le idee non sono chiare nè da noi nè altrove, e probabilmente non lo sono neanche nella stessa mente dei legislatori. E' certo che l'intervento dello Stato non può avere altra giustificazione se non in interessi pubblici da tutelare, ma la natura e la delimitazione di questi interessi non sono pacifiche se non in quei paesi a regime totalitario che giungono sino a forme di statizzazione vera e propria e talvolta alla burocratizzazione del cinema come del teatro.

In Italia ed in altri paesi democratici, dove si concedono aiuti governativi, vi è chi considera il cinematografo un fatto eminentemente artistico o culturale e reclama l'intervento dello Stato come in altri settori similari dell'istruzione o delle belle arti. Vi è chi lo considera un fatto esclusivamente industriale e reclama una politica protezionistica, al pari di quella concessa ad altre industrie di manufatti o derrate protette da dazi doganali o da privilegi non sempre giustificati o giustificabili in un'economia di mercato ed aperta agli scambi internazionali. Vi è infine da noi chi più semplicemente invoca una difesa del mercato interno per ragioni di prestigio nazionale o di altro tipo, di fronte all'invadente concorrenza della produzione straniera, che se non venisse frenata, potrebbe eliminare dai nostri schermi ogni traccia del pensiero e del costume nazionale, ogni espressione della condizione di vita e di cultura della popolazione italiana.

Queste osservazioni, in verità più pratiche che di principio, non sono nemmeno approfondite e sviluppate per chiarire la portata ed i limiti dell'intervento statale. Esso, in realtà, viene accettato come un fatto compiuto e pacifico e si trascura un'impostazione logica e coerente che eliminerebbe malintesi ed errori. E' evidente, per esempio, e non si può negarlo, che l'intervento dello Stato nel campo della cinematografia per la gioventù — così del nostro come di altri Stati ad ordinamento democratico — è l'indice della preoccupazione che suscita un importante mezzo di comunicazione di massa quale è il film, per il fatto che esso esercita una grande influenza sull'atteggiamento, sul costume e sulla stessa formazione educativa e morale dei giovani, costituisce la maggiore esperienza culturale e sentimentale che abbia agito sulle nuove generazioni.

Questo punto è essenziale e merita di essere approfondito per

precisare quali dovrebbero essere non solo gli scopi ma i limiti dell'intervento statale, in modo da dare anche all'uomo della strada una giustificazione convincente di quell'intervento e la garanzia che esso rispetterà in ogni caso il principio fondamentale di tutela del film come creazione letteraria ed artistica, cioè la libertà di pensiero e di espressione.

Il limite assolutamente insuperabile dell'intervento dello Stato in un'attività di carattere creativo come è quella cinematografica è costituito dalla necessità di garantire ad essa la massima indipendenza non solo rispetto alla società intesa nel suo complesso, ma anche nella società stessa riguardo a gruppi politici, economici e di ogni altro tipo.

Film didattico e film per ragazzi

A questo punto, qualcuno potrebbe anche domandarsi perchè la soluzione del problema del rapporto tra film e gioventù non è affidata alla scuola, che è un servizio pubblico. E' una domanda alla quale non si può rispondere dicendo soltanto che la cinematografia scolastica è una cosa e la cinematografia per ragazzi o per la gioventù è un'altra.

E' vero che il film didattico ha una funzione specifica e ben determinata ed è il film d'insegnamento, concepito come un sussidio vero e proprio della lezione scolastica in ordine ai programmi di esame, mentre il film per ragazzi — secondo la definizione data in un convegno internazionale tenuto a Venezia nell'agosto 1952 — sarebbe il « film a carattere ricreativo e culturale adatto alla mentalità ed alle sane esigenze dei ragazzi: concepito, realizzato, destinato specialmente per un pubblico di ragazzi », ma tutto ciò detto e premesso, non si può ignorare che queste distinzioni non incontrano i consensi della moderna pedagogia e non rispondono alla vocazione della scuola di oggi, aperta alle più larghe esperienze nella sua opera di educazione alla vita.

Bisogna piuttosto considerare le difficoltà enormi che comporterebbe in Italia una soluzione del genere. L'ingresso del film nella scuola è ostacolato dall'alto costo degli apparecchi, dalle forti spese degli impianti di gestione, e non è il caso di farsi illusioni al riguardo, poichè sono note a tutti le condizioni di vita della

scuola italiana, specialmente nelle zone meridionali, prive di aule e di maestri e dove si lamenta ancora oggi la triste e vergognosa piaga dell'analfabetismo.

Insieme alle difficoltà finanziarie ostano alla soluzione del problema, nell'ambito della scuola, difficoltà sorgenti da una scarsa o addirittura nulla conoscenza del film anche negli ambienti scolastici più evoluti, che non hanno avuto modo di chiarire le idee nell'esperienza, « talchè tutta o quasi tutta la nostra problematica didattica del cinema è una problematica per così dire ipotetica alla cui base si ritrova la lanterna magica anzichè il film ». (1)

Del problema della cinematografia scolastica si discute da più di trenta anni, e risale al 1938 il decreto legge istitutivo della Cineteca autonoma per la cinematografia scolastica, che recentemente è stata sostituita nel nome dal Centro Nazionale di studi audiovisivi.

Si è fatto in questo dopoguerra qualcosa di più che nel passato, ma i mezzi sono assolutamente inadeguati. L'Istituto Nazionale Luce che potrebbe svolgere un proficuo lavoro al servizio della cinematografia didattica e scientifica attende ormai da molti anni il suo assetto definitivo. L'esenzione fiscale concessa per le proiezioni nelle scuole e l'importazione di film didattici con la legge 285 del 5 aprile 1953, non ha conseguito i risultati sperati.

La verità è che il problema è di più ampia portata, non solo sul piano organizzativo ma su quello ideologico.

Il rapporto tra scuola e film si è infatti via via spostato dal piano in cui l'aveva posto il tradizionale concetto del film didattico.

Vi è tra cinematografia scolastica e cinematografia per ragazzi un legame assai più stretto di quanto si ritenga generalmente, anche se la prima rientra fra i compiti veri e propri dello Stato nella sfera della pubblica istruzione, e l'altra rimane affidata all'iniziativa privata. Ciò non toglie che nel suo ambito vi siano anche interessi pubblici da tutelare, ed in questo senso l'intervento dello Stato trova un'ampia giustificazione politica non soltanto perchè il problema del film per la gioventù è stato vivamente ripreso in questi ultimi tempi dagli uomini di cultura, (soprattutto perchè la cultura si è sempre più avvicinata al film riconoscendone gli alti valori morali ed educativi), ma perchè la massa degli spettatori delle sale cinematografiche è costituita da un'altissima percentuale di elementi giovani o giovanissimi.

Si ritiene grosso modo che un terzo degli spettatori in tutto il mondo sia composto di ragazzi inferiori ai 16 anni. In Inghilterra si calcolano a 4 milioni e mezzo per settimana i ragazzi che frequentano i cinematografi e a 12 milioni negli Stati Uniti.

In Italia non sono state eseguite indagini specifiche, ma vi è chi ritiene che il 40% del pubblico delle sale cinematografiche sia costituito da giovani tra i 6 e 16 anni (2). Poichè gli spettatori sono circa 800 milioni all'anno, quelli compresi fra i 6 e 16 anni per dovrebbero essere meno di 320 milioni, se si considera che per alcune sale ed oratori dipendenti da organizzazioni religiose, il numero dei biglietti venduti non viene sempre controllato, poichè gli incassi sono calcolati a forfait.

Al riguardo occorre ricordare che le rilevazioni parziali hanno un certo significato solo se sono rappresentative e portate a termine applicando la metodologia statistica appropriata. Da ciò l'opportunità di considerare con prudenza il risultato secondo il quale il 40% del pubblico è formato da giovani tra 6 ed i 16 anni.

In Francia, nell'indagine di mercato fatta dal Centro Nazionale della cinematografia, si è trascurato di rilevare la popolazione con meno di 15 anni. Analogamente, in Italia, la Doxa ha considerato abituali spettatori cinematografici le persone con oltre 16 anni. In questa indagine la Doxa ha fatto, tra l'altro, le seguenti domande sul tema « film per ragazzi ».

« In alcuni Stati i ragazzi sotto i 16 anni sono ammessi al cinema solo quando si proiettino film adatti per ragazzi. Lei approva questa norma o no? » Hanno risposto « approvo » il 71%; « disapprovo » l'8%; « non so » il 21%.

Dai commenti si rileva che le persone contrarie alla proposta dicono « i ragazzi devono abituarsi a vedere le cose come sono » oppure « spetta ai genitori e non ad un organo statale il compito di giudicare se un film sia adatto o no ai ragazzi », e ancora « il ragazzo non trae danno per aver visto un film a lui non adatto se l'ambiente in cui vive è sano ».

Alla seguente domanda « nella sua famiglia vi è l'abitudine che genitori e figli vadano insieme al cinematografo? » è stato risposto « sì » per il 54% e « no » per il 46%.

Altra domanda formulata dalla Doxa : « secondo lei, quali tra

i seguenti provvedimenti dovrebbero essere applicati in Italia? » Alla *prima proposta*: « intensificare la produzione di buoni film per ragazzi, magari con premi ai produttori » hanno risposto « sì » il 68% « no » il 4% e « non so » il 28%. Alla *seconda proposta* « aprire sale speciali riservate ai ragazzi, esonerando gli esercenti dalle tasse » è stato risposto « sì » dal 52%; « no » dall'11% e «non so » dal 37%. Alla *terza proposta* « proibire l'accesso ai cinematografi ai ragazzi sotto i 10 anni » è stato risposto: « sì » dal 43%; « no » dal 21% e « non so » dal 36%.

A tutte le predette proposte la maggioranza degli intervistati ha dato parere favorevole. Ciò dimostra che sul tema c'è poca chiarezza di idee. Tuttavia l'incoraggiamento alla produzione dei buoni film per ragazzi è la proposta che attira di più.

Di qui a concludere che il pubblico degli spettatori non adulti tradotto in cifre possa costituire nel nostro Paese un sicuro affare per l'esercente che programma film per la gioventù, non si può, almeno per ora, affermare in via assoluta. E' fuori dubbio però che la massa degli spettatori giovani e dei ragazzi diventa sempre più imponente e proviene da tutte le classi sociali, comprese le più povere, mano a mano che lo spettacolo cinematografico si irradia nelle zone economicamente meno evolute.

Non bisogna tuttavia credere che i nostri giovani preferiscano i film adatti o prodotti per essi a quelli destinati agli adulti. E' vero piuttosto il contrario. Due inchieste sono state svolte dall'Istituto di Pedagogia dell'Università di Roma diretto dal Prof. Volpicelli, a mezzo di questionari diffusi tra gli alunni delle ultime tre classi elementari di tutta Italia. La prima inchiesta tendeva a ricercare se e quanto ai ragazzi piacesse il cinematografo anche in rapporto a tutti gli altri svaghi della fanciullezza di oggi. I risultati hanno consentito di porre in chiara luce un interessante elemento e che cioè molte volte, il più delle volte, le riserve che i ragazzi fanno al cinema, anzichè essere spontanee, ripetono o inconsciamente o consapevolmente, censure e limitazioni intese dagli adulti. Una forma insolita di quella naturale falsa testimonianza infantile così bene studiata dalla psicologia moderna per cui lo scarso dominio di sè porta facilmente il fanciullo al conformismo, a citare ed a fare quello che sa che piace o pensa che piaccia agli adulti. Ed è ovvio che la pressione degli educatori è più forte sulle fanciulle, e di qui un maggior numero di risposte negative in cui si

ripetono evidenti argomentazioni degli educatori « al cinema l'aria è viziata », « non c'è la libertà della campagna » o in contraddizione « se potessi andare al cinema tutti i giorni ».

La seconda inchiesta dello stesso Istituto ha messo in evidenza che i ragazzi italiani di città o di campagna, del Nord o del Sud, vanno al cinema specialmente nei giorni festivi. Il cinema è dunque la festa domenicale della nostra fanciullezza che se per una piccola parte si celebra presso le organizzazioni giovanili e le parrocchie, per la maggior parte si compie nella comune sala di spettacolo assieme ai genitori, e dunque a vedere lo spettacolo stesso dei genitori e il più delle volte quello che solo essi scelgono per sè stessi. Ora, l'inesperienza e, talvolta, l'impreparazione educativa dei genitori è enorme, perchè praticamente la maggior parte dei nostri ragazzi vede tutti o quasi tutti i film degli adulti e si forma sopra di essi.

In queste condizioni, il problema del rapporto tra film e gioventù diventa molto più vasto di quel che non appaia nei progetti vecchi e nuovi di introdurre nelle scuole il film di insegnamento.

Esperienze straniere

In questi cenni preliminari vi sono le premesse del problema che la nuova legge sulla cinematografia ha inteso affrontare; favorire cioè la produzione e la proiezione di film particolarmente adatti ed adeguati per l'età giovanile.

Si è passati finalmente ad una azione positiva, poichè fino a qualche anno fa non si sentiva parlare altro che di imporre più rigorosi divieti, nella frequenza del cinema per adulti, ai minori di 16 anni o di inasprire la censura cinematografica e di creare altri organi di revisione e di controllo.

Oggi si è scelta una strada più difficile, ma anche più sicura, quella di tendere ad una educativa e specifica esperienza cinematografica della nostra gioventù.

La produzione italiana è stata pressochè nulla e la risonanza che altre iniziative, realizzate all'estero in questo campo, hanno avuto nel nostro Paese è stata molto scarsa.

Volendosi accingere a fare un breve giro d'orizzonte per conoscere quanto attualmente viene fatto nel mondo, bisogna dare precedenza all'esperienza inglese.

Le prime realizzazioni, nel quadro di un impegnativo ed organico esperimento di produzione di film per ragazzi si devono ad Arturo Rank, che tra il 1943 ed il 1944, mentre infuriava la guerra, creò *una* speciale sezione della sua grande azienda (la Società Gaumont British che controlla anche uno dei più forti circuiti di sale cinematografiche), e cioè la « Sezione Cinema per ragazzi », oggi « Fondazione film per ragazzi ».

Il Rank fece un'inchiesta sui film proiettati per i 400 mila giovanissimi spettatori che frequentavano i cineclub del suo circuito ogni sabato mattina, e si convinse che non tutti erano adatti ai ragazzi e non si poteva fare diversamente in quanto non esistevano film ricreativi che si proponevano di giovare ad un pubblico di ragazzi.

La reazione di Rank fu tipica di un grande capitano di industria: « allora li faremo noi ». E si mise all'opera affidando a Mrs. Marie Field, che ha grande prestigio nel campo della cinematografia educativa, in Gran Bretagna, il compito di dirigere la produzione di film per ragazzi. Dal 1944 al 1951 sono stati prodotti complessivamente 202 film di lungo e di corto metraggio, così distribuiti: cinegiornali 76, cortometraggi 11, lungometraggi 19, disegni animati 7, film lezioni di canto 6, film in serie 27, film sulla natura 33, film di viaggi 16 e documentari 7.

La produzione continua con una media da 4 a 6 film all'anno di lungometraggio, oltre ad un certo numero di cortometraggio. Il costo medio dei film, che hanno una durata di proiezione di circa un'ora, oscillerebbe tra i 25 e i 35 milioni in lire, ed è così basso perchè attori, registi, maestranze prestano la loro opera a particolari condizioni di favore. Un fondo speciale del Tesoro (200 milioni all'anno), consente la possibilità di concedere aiuti governativi.

Vi sono film di avventure di ragazzi del tipo western, in cui i personaggi cattivi sono messi in ridicolo. La lezione morale è implicita ma non troppo forzata come in altri film a soggetto, ambientati nelle scuole, nei teatri, nei circhi equestri. Non mancano naturalmente film di viaggi che mostrano ragazzi inglesi trasportati magicamente in Lapponia, in Cecoslovacchia, in Polonia o in altri Paesi e film sulla natura per adulti scelti in quanto adatti anche ad un pubblico infantile. Un modello di film di fantasia per ragazzi è stato *Il drago del castello Pentragò*, ma è troppo dialogato per poter essere degnamente apprezzato all'estero ed un enorme successo ha

avuto il film *Natale in campagna* realizzato in Australia che viene considerato in molti paesi come il film ideale per ragazzi.

Grande popolarità ha ottenuto il cinegiornale che tratta delle attività dei ragazzi britannici e stranieri. La popolarità di questo cinegiornale cresce costantemente ed è dovuta probabilmente all'orgoglio dei ragazzi di avere un loro film, al suo contenuto umano, ed al piacere che dà ad un publico infantile vedere sullo schermo agire i ragazzi come nella scuola, nella famiglia e nella società. Sebbene gli argomenti che destano maggiore successo siano le partite di calcio e le attività sportive, in ogni pubblico si trova un piccolo gruppo capace di apprezzare le visite ai musei, alle gallerie d'arte ed ai gabinetti scientifici.

Sforzi considerevoli sono stati compiuti, ma la stessa Sig.ra Field, in un volume appositamente scritto sulla sua importante esperienza (e tradotto anche in italiano a cura delle edizioni « Bianco e Nero ») lamenta che i film per ragazzi sono troppo pochi per permettere di educare il pubblico infantile a questo genere di spettacolo: « i ragazzi sono costretti a vedere un grandissimo numero di film per adulti ed il loro gusto ne viene guastato prima ancora che sia formato; prendono l'abitudine di andare al cinema passivamente, senza dover pensare, e diventeranno più tardi quel genere di pubblico adulto che riempie adesso le sale dei cinema e che si lamenta di qualsiasi film sia presentato che richieda un qualche sforzo mentale da parte degli spettatori. Nè serve a nulla mostrare agli adolescenti i classici del cinema ed insegnare loro a giudicare un film da un punto di vista tecnico; con questo si sarà ottenuto semmai di allargare minimamente il ristretto cerchio della « intelligenza » che sa gustare un buon film in genere di produzione europea.

Il problema di elevare il gusto generale del pubblico può essere risolto solo elevando il gusto degli spettatori durante lo stadio emozionale del loro sviluppo, cioè all'età tra i 7 e gli 11 anni, a mezzo di film ricreativi per ragazzi ».

L'iniziativa di Rank non ha avuto proseliti in altri paesi e quasi ovunque le esperienze in questo campo sono occasionali e sporadiche.

La Francia ha prodotto pochissimi film per ragazzi, il mercato è insufficientemente organizzato, i maggiori produttori se ne disinteressano. Una iniziativa meritevole di essere ricordata è stata quella

realizzata in questo dopoguerra dal produttore Lehmann, che ha creato un'apposita società per una produzione sistematica (« L'ecran des Jeunes ») e ha dato vita ad un'associazione nazionale del cinema per l'infanzia e la gioventù (A.N.C.E.J.). Ma i risultati conseguiti dal 1947 ad oggi hanno deluso ogni più cauta aspettativa.

Altri tentativi del genere non sono mancati in Austria, in Germania, in Danimarca, in Svezia, ma nessun paese ha saputo seguire l'esempio inglese di una produzione organizzata e specifica, ad eccezione dell'URSS e della Cecoslovacchia, che hanno prodotto un discreto numero di film adatti per ragazzi, generalmente cortometraggi o disegni animati, a cura degli Organi statali ai quali è devoluta l'attività cinematografica.

Negli Stati Uniti manca una produzione specializzata, ma la grande industria non trascura le esigenze degli spettatori giovanili nella impostazione dei programmi annuali di lavoro.

Una vasta attività di studi, di ricerche e di distribuzione dei film per ragazzi è svolta dal Comitato nazionale della Cineteca, che rappresenta venti organizzazioni nazionali o enti che si dedicano alla protezione del fanciullo sul piano federale. Scopo pratico di questo comitato è, tra gli altri, quello di assicurare una distribuzione sufficiente di film ricreativi alle sale cinematografiche che in tutto il territorio degli Stati Uniti hanno programmi speciali per i piccoli. Sull'esempio statunitense, è sorta nel 1948 una analoga Cineteca nel Canadà.

I film sono scelti fra quelli prodotti dalla grande industria americana con l'ausilio della M.P.E.A.A. (Motion Picture Association of America) che inquadra le maggiori compagnie di produzione e distribuzione.

Nel corso di un periodo di tre anni il Comitato della Cineteca statunitense ha «visionato » come si dice nel gergo cinematografico, 400 grandi film ed ha esaminato il loro valore educativo, sociale, morale e religioso per un pubblico composto di ragazzi dagli 8 ai 12 anni, giudicando su questa cifra globale 175 film « accettabili » e di essi solo 79 raccomandabili per programmi speciali destinati ai piccoli.

Dal punto di vista del Comitato statunitense non vi sarebbe alcun interesse a produrre film speciali per ragazzi dagli 8 ai 12 anni e non sarebbe nemmeno consigliabile la costituzione di cine-club

per i piccoli perchè non debbono sentirsi costretti ad assistere a proiezioni speciali come se dovessero adempiere ad un altro obbligo scolastico.

Tra le soluzioni inglese ed americana si inserisce quella italiana

Si può terminare questo giro d'orizzonte concludendo che si sono delineate due soluzioni del problema (3). Una di tipo inglese, che afferma la necessità di una produzione per ragazzi, tale da rispondere alle preoccupazioni psicologiche, pedagogiche dell'età giovanile, escludendo, almeno in via di massima, che ai ragazzi venga offerto il cinema per adulti, anche quando questo non presenti nella sostanza e nella forma elementi che possano ritenersi negativi o controproducenti. L'altra soluzione di tipo americano manifesta la tendenza ad ammettere i ragazzi alla visione di tutti quei film che non offrono alcun elemento negativo per l'età giovanile in modo da distinguere i film per tutti, cioè quelli alla cui visione sono ammessi anche i ragazzi, dai film per soli adulti.

In Italia si era seguita sinora questa seconda tendenza, ma con risultati negativi. Infatti, non erano sorte industrie apposite per la produzione o distribuzione di film per ragazzi, e le leggi contemplavano soltanto divieti e sanzioni relative per la visione dei film proibiti ai ragazzi minori di 16 anni. E' evidente che con la nuova legge si tende ad attuare in Italia una soluzione di tipo inglese o di tipo intermedio che era stata invocata in Parlamento e da più parti in vari convegni, nella stampa di informazione come in quella tecnica. Molteplici iniziative di carattere propagandistico o di studio sono sorte in seno alla Commissione Nazionale dell'UNESCO, all'Opera Nazionale Maternità e Infanzia, all'Associazione Internazionale « Amici del film per la gioventù », al Centro Internazionale del cinema educativo e culturale (C.I.D.A.L.C.), alle organizzazioni nazionali ed internazionali nel campo dello spettacolo della Azione Cattolica e presso la Mostra Cinematografica di Venezia.

Nel dicembre del 1955 è stato costituito un istituto internazionale della cinematografia per la gioventù, al quale hanno dato la loro collaborazione eminenti parlamentari, pedagogisti, psicologi, pediatri, psichiatri, criminologi, giuristi, rappresentanti dell'autorità

scolastica, tecnici della cinematografia, esponenti delle organizzazioni per la difesa dell'infanzia e della gioventù.

Questa intensa azione di propaganda e di studio non ha consentito la realizzazione di iniziative organiche e specifiche sul tipo di quelle attuate su larga scala in Inghilterra e su minore scala nell'URSS e in Cecoslovacchia.

Non si possono nascondere le difficoltà di ordine economico e pratico che si presentano. Non bastano le idee e la buona volontà. Occorrono larghi mezzi finanziari ed una salda rete di distribuzione, occorrono registi, autori, produttori che sentano veramente il problema del film giovanile; occorrono sale che proiettino soltanto o in prevalenza questi film, occorre l'aiuto degli insegnanti e dei genitori, nonchè quello dei pubblici poteri disposti a considerare il problema senza pregiudizi e con una visione lungimirante.

Il segreto di una soluzione concreta potrebbe trovarsi nel produrre film aventi carattere spettacolare sufficiente a ridestare l'interesse anche degli adulti, e nello stesso tempo a presentare il soggetto senza tesi morali troppo accentuate o scoperte, in forma facilmente accessibile, adatta cioè alla disposizione mentale di un pubblico che, come quello italiano, nello spettacolo cinematografico cerca una ora di riposo o di evasione, comunque un diversivo alle consuete occupazioni. Film che soddisfino questo doppio interesse culturale e ricreativo sono favorevolmente accolti non solo dal pubblico dei ragazzi e dei giovani, ma anche dalle collettività meno colte, purtroppo tanto diffuse nel nostro paese, tra le quali è sempre vivo e naturale il desiderio di conoscere.

Le cifre confermano la possibilità di produrre remunerativamente alcuni tipi di questi film. Infatti, prendendo in considerazione il rendimento economico lordo degli otto documentari di lungometraggio presentati negli ultimi due anni in Italia (e ciè *Deserto che vive, Magia verde, Oltre il Sahara, Italia K 2, Continente perduto, La grande prateria, India favolosa, La conquista dell'Everest*) si hanno i seguenti risultati: due film hanno conseguito introiti inferiori del 50% circa al rendimento medio dei comuni film spettacolari; un film si avvicina a questa media; un film la supera in misura del 35 %, due film la superano in misura dell'89 % e due film la superano in misura del 175% circa. Risultati economici nel complesso eccellenti quando si consideri che i documentari, forse più di taluni film spettacolari, possono trovare favorevole accoglienza

nei mercati esteri e il loro costo di produzione, generalmente, tranne alcuni casi limite, sta al di sotto dei costi di un film medio spettacolare.

Accanto a questi documentari di lungometraggio, l'industria italiana non ha mancato di produrre altri film di lungo e di corto metraggio destinati ai ragazzi ed ai giovani. In un'inchiesta effettuata dall'UNESCO sino alla data del 1.4.1950 sono compresi i seguenti film italiani che hanno avuto i seguenti incassi nei periodi di più intenso sfruttamento: *La Rosa di Bagdad* (dal 1949 al 1953 - 135 milioni); *Una bimba sogna* (dal 1948 al 1952, circa 90 milioni); *Le avventure di Pinocchio* (con incassi dal 1947 al 1951 di 65 milioni lordi); *I fratelli Dinamite* (dal 1949 al 1953, 32 milioni); *Marinai senza stelle* (dal 1949 al 1953, poco più di 8 milioni).

Altri film di lungo metraggio a soggetto destinati ai ragazzi o particolarmente adatti per essi, vi sono stati in questi ultimi anni, come: *Cielo sulla palude* (dal 1949 al 1953, circa 450 milioni); *Gli uomini non guardano il cielo* (dal 1952 al 30.6.1956, circa 75 milioni); *Amici per la pelle,* di produz. Cines (dal 1955 al 30 giugno 1956, 80 milioni); *Peppino e Violetta* (dal 1951 al giugno 1956, 35 milioni); *Cortile* (dal dicembre 1955 al giugno 1956, 15 milioni).

Altri film hanno ottenuto incassi irrisori.

Nel complesso i risultati economici non sono stati tali da incoraggiare l'industria privata a insistere su questo tipo di produzione e di programmazione, che non ha incontrato fra le stesse masse dei ragazzi e dei giovani larghi consensi.

In un inchiesta effettuata a Firenze dall'Istituto Leonardo da Vinci presso 624 ragazzi di differente età si è potuta riscontrare una curiosa evoluzione delle preferenze degli spettatori piccoli e più giovani secondo la loro età. Per esempio, il gener western e il comico Totò sono risultati i grandi favoriti, ma mentre l'uno e l'altro erano preferiti da oltre il 30% dei ragazzi da 11 a 14 anni, non avevano che un successo limitato presso i ragazzi di 15 anni. Totò è risultato infatti preferito dal 33% dei ragazzi di 11 anni, dal 33,7% dei ragazzi di 12 anni, dal 34,3% dei ragazzi di 13 anni, dal 32,8% dei ragazzi di 14 anni, dal 22% dei ragazzi di 15 anni e dal 17,6% dei ragazzi di 16 anni.

L'andamento delle preferenze per i western è ancora più caratteristico: tale tipo di film è preferito dal 31% dei ragazzi di 11 anni,

dal 40% dei ragazzi di 12 anni, dal 27% dei ragazzi di 13 anni, dal 22% dei ragazzi di 14 anni e dal 14% dei ragazzi di 15 anni.

I film di genere sentimentale cominciano ad interessare i ragazzi dai 16 anni in su e sono apprezzati particolarmente dal pubblico giovanile quando vi è qualche attore di tenera età. Anche a questa coincidenza deve probabilmente attribuirsi il grande ed imprevisto successo del film *Marcellino pane e vino* che ha raggiunto nel nostro paese incassi da record superando il miliardo in un anno, cioè in un tempo più breve in cui tale cifra è stata raggiunta da *Don Camillo, Pane, amore e fantasia, Pane, amore e gelosia, Anna,* e *La donna più bella del mondo,* che sono i film italiani di maggior successo popolare di questi ultimi anni.

Capisaldi e prospettive della nuova legge del 31 luglio

La nuova legge che reca la data del 31-7-1956, ha dato una impostazione completamente nuova al problema del film per la gioventù — tale è la definizione ufficiale — o per lo meno tende a darla per favorire sia la produzione nazionale che la importazione di film stranieri adatti per la gioventù e facilitare degli uni e degli altri la proiezione nelle sale.

I capisaldi della nuova disciplina legislativa sono costituiti di un Organo consultivo per l'esame dei problemi di carattere generale interessanti la cinematografia per la gioventù e da una serie di provvidenze economiche.

L'organo consultivo è la stessa Commissione generale istituita presso la Presidenza del Consiglio dei Ministri, integrata: a) da un Direttore didattico, da un capo di istituto d'istruzione media, da un docente universitario di pedagogia o psicologia, designato dal Ministro della Pubblica Istruzione; b) da un magistrato designato dal Ministro di Grazia e Giustizia; c) da un padre di famiglia e da una madre di famiglia designati dall'Opera Maternità ed Infanzia; d) da un rappresentante degli esercenti delle sale cinematografiche riservate alla gioventù e delle istituzioni dopolavoristiche (ENAL), nonchè da un rappresentante dell'Associazione Nazionale Autori Cinematografici scelto tra gli autori che abbiano ideato, sceneggiato o diretto uno o più film prodotti per la gioventù.

L'art. 13 della legge stabilisce una distinzione tra film *prodotti* e film *adatti* per la gioventù.

Saranno dichiarati « adatti per la gioventù » solo i film a contenuto morale, culturale o ricreativo i quali siano adeguati alla mentalità dei minori degli anni 16 e rispondano alle sane esigenze della loro vita individuale e sociale.

Saranno dichiarati « prodotti per la gioventù » quei film adatti per i minori degli anni 16 che siano ad essi specificatamente destinati purchè siano di lunghezza non inferiore ai 1200 metri e non superiore ai 2000 metri.

La qualifica di film « prodotto per la gioventù » o di film « adatto per la gioventù » deve risultare dal nulla osta di proiezione rilasciato dalla Presidenza del Consiglio.

L'art. 14 della legge stabilisce che i film nazionali di lungometraggio dichiarati « prodotti per la gioventù » anche se di lunghezza inferiore ai 2000 metri, ma non ai 1200, possono essere amemssi alla programmazione obbligatoria ed alle altre provvidenze stabilite per i fini nazionali, e potranno altresì beneficiare di un premio speciale da prelevarsi su un fondo di 100 milioni da ripartirsi fra i beneficiari in parti uguali, ma comunque in misura non superiore ai 20 milioni per ciascun film e da assegnarsi entro il 31 ottobre di ciascun anno.

Per i film nazionali di lungometraggio dichiarati « adatti per la gioventù » il beneficio consiste nel fatto che essi possono essere di lunghezza inferiore ai 2000 m. ma non ai 1200 m. e possono essere ammessi alla programmazione obbligatoria ed alle altre provvidenze dei film nazionali. Si tratta di film normali per gli adulti che però s'impongono per la loro qualità ad essere dichiarati « adatti per la gioventù ».

Oltre a queste provvidenze a favore dei produttori vi sono provvidenze anche a favore degli esercenti, che proiettino nelle loro sale film nazionali dichiarati *prodotti* o *adatti* per la gioventù oltre ai normali complementi di programma che siano adatti per la gioventù. Gli esercenti in tali casi beneficiano dell'abbuono del 30% dei diritti erariali introitati a norma di legge qualora si tratti di film dichiarati *adatti* per la gioventù, e del 40% qualora si tratti di film dichiarati prodotti per la gioventù.

Anche i film stranieri di lunghezza non inferiore ai 1200 m. dichiarati « prodotti per la gioventù », qualora posseggano i neces-

sari requisiti artistici e tecnici, sono esentati dall'obbligo di corrispondere la somma di L. 5.500.00 stabilita per il rilascio del nulla osta di proiezione in pubblico dei film non nazionali parlati in lingua italiana di lunghezza superiore ai 1000 metri.

E' inoltre da segnalare che l'art. 32 della legge disciplina la ripartizione delle somme derivanti dai buoni di doppiaggio dei film stranieri, destinando una quota parte ad operazioni di finanziamento per l'acquisto di macchine ed arredamento di sale cinematografiche riservate prevalentemente alla proiezione di film adatti per la gioventù.

Sarà sufficiente questo complesso di provvidenze a dare impulso anche in Italia alla produzione ed alla programmazione di film per la gioventù?

Indubbiamente la nuova strada che si vuole seguire è ricca di prospettive e di speranze per quanti hanno a cuore il delicato problema di cui è nota la gravità in ogni campo, familiare, religioso e sociale. Un giovane ed intraprendente industriale italiano ha rotto gli indugi ed ha dato un esempio concreto di voler affrontare in maniera organica il problema, mettendo in circolazione quest'anno uno speciale gruppo di film per ragazzi che si chiama « Primavera ». Purtroppo dei sei film presentati, uno solo è italiano, ma l'iniziativa merita di essere segnalata ed incoraggiata perchè l'esempio possa essere seguito. La verità è che le nuove disposizioni legislative possono costituire, come costituiscono, un elemento nuovo, nella impostazione del problema, ma le esperienze di altri paesi ci inducono a non crearci troppe illusioni e a non dare agli altri troppe speranze.

Le prospettive future dipendono dallo spirito di iniziativa e di rischio delle imprese private, alle quali occorrono finanziamenti a più lungo termine ed a migliori condizioni per questo tipo di produzione. Occorre altresì assicurare una circolazione nei più forti circuiti di distribuzione e non in quelli minori e più deboli, consentire un adeguato sfruttamento all'estero perchè in ogni caso il mercato italiano non sarebbe in grado di reintegrare i costi dei film di un certo livello artistico. Il circuito di sale degli enti di Stato, come l'ENIC e l'ECI, dovrebbe organizzare nei grandi centri regolari spettacoli pomeridiani e matinées domenicali a prezzi popolari e non a carattere sporadico ed occasionale. Nei centri minori si puòfar capo all'esercizio cattolico ed anche a quello industriale

che dovrebbe avere tutto l'interesse a facilitare la formazione delle nuove leve di spettatori che diventeranno gli spettatori di abitudine di domani.

Molti non sanno che l'industria cinematografica è assai più complicata di quello che comunemente si ritiene; e le convenzioni che la regolano potrebbero essere riassunte da questa frase citata dalla signora Field, che si è occupata della produzione dei film per ragazzi in Inghilterra: « anche un pazzo può fare un film, ma ci vuole un uomo intelligente per farlo proiettare ».

In Inghiltera si è riusciti a superare le difficoltà che di solito si oppongono alla diffusione del film per ragazzi per merito della organizzazione Rank che è una delle grandi compagnie industriali cinematografiche composte di produttori, distributori e proprietari di cinema. Arturo Rank poteva chiedere alle imprese del suo gruppo quello che in genere un produttore italiano non può chiedere ad un distributore ed a un esercente. I film distribuiti ai circoli del cinema per ragazzi per una sola proiezione il sabato mattina, venivano successivamente inseriti in programmi per adulti nei grandi locali del distretto e il pubblico affluiva numeroso perchè i ragazzi insistevano per portare i genitori a vedere il loro film e il programma diventava un trattenimento per famiglia.

L'azione del Centro Sperimentale e la collaborazione delle famiglie e della pubblica opinione

In Italia, come in altri Paesi, ciò è quasi impossibile ad ottenersi perchè un film proiettato in una sala minore difficilmente potrà essere inserito in programmi per adulti nei circuiti più importanti. Evidentemente, la produzione dei film per ragazzi non ha gli ampi sbocchi che può avere quella per adulti, ma è interessante notare che essa ha in genere una durata asasi più lunga di quella del film normale. A parte il suo minor costo, in genere un film per ragazzi ha 10-12 anni di possibilità di sfruttamento di fronte ai 4-5 anni del film per adulti, poichè continuamente si presentano le nuove generazioni che richiedono film a loro adeguati. Le provvidenze italiane a favore dei film prodotti per la gioventù, dovrebbero, sotto questo profilo, essere prorogate al di là del termine previsto per

i film normali, e questa mi sembra una lacuna della legge che andrebbe colmata.

Lo stesso fondo speciale dei premi (100 milioni) è inadeguato e non è tale da incoraggiare l'iniziativa privata, la quale non impiega capitali se non ha un'adeguata remunerazione da tale impiego. Ora in realtà un film per ragazzi nel nostro Paese non è in grado di ottenere grandi incassi, tranne casi limite, e distributori stranieri non pagano molto per i diritti di un film per ragazzi.

Non bisogna perciò aspettarsi grandi cose dalle nuove disposizioni legislative. Nei Convegni svoltisi in varie città italiane — ad iniziativa del Centro Sperimentale di Cinematografia — è stata sottolineata la necessità di creare una o più organizzazioni attraverso le quali si possa suggerire al mondo della produzione cinematografica ed al mondo degli educatori e dei padri di famiglia, quale sia la strada migliore da seguire per la realizzazione dei film per la gioventù. E' una buona idea che andrebbe integrata con quella di un serio studio delle concrete possibilità del mercato.

A Milano sono stati deliberati alcuni importanti premi dagli Enti locali, in aggiunta a quelli governativi, per segnalare i migliori film destinati alla gioventù, è stato indetto un grande referendum fra non meno di 1 milione di giovani di tutte le categorie di scuole, dalle elementari alle medie superiori, per conoscere quante volte vanno al cinema, quali sono i film che hanno gradito e per avere proposte di soggetti e di tipi di film da segnalare ad una produzione specializzata. Sono stati annunciati corsi di filmologia per insegnanti e proiezioni specializzate per le famiglie.

I Convegni indetti dal Centro Sperimentale di Cinematografia hanno conseguito in parte il loro scopo, cioè quello di creare una coscienza del problema, poichè gli articoli di legge resterebbero lettera morta se non venisse scossa quella che viene chiamata la scarsa educazione vocativa degli italiani.

Se la nuova legge invita oggi produttori ed esercenti ad un'opera di grande impegno, si deve riconoscere che le premesse per realizzare questa opera vi sono. Oggi il film italiano ha una reputazione nel mondo e specialmente in Europa, tale da favorire la diffusione ed il collocamento all'estero di una buona produzione di film per ragazzi, sempre che si tengano in particolare considerazione le esigenze di un pubblico straniero, senza porre troppo l'accento su ele-

menti particolari e talvolta deteriori del nostro costume e della nostra condizione di vita.

Non solo azione e divertimento, come vogliono i nostri ragazzi, ma fantasia e poesia devono ispirare una produzione di questo tipo. Sovrattutto occorre insistere nel creare film di idee, oltre che di fatti, in modo da interessare le più vaste collettività dei giovanissimi di tutti i paesi e di tutte le classi sociali.

Naturalmente dove bisogna maggiormente puntare è sulla collaborazione delle famiglie, inducendole a sentire la esigenza di questo problema. In Italia il senso della famiglia è sviluppato assai più di quello sociale, e sono prima di tutto i genitori chiamati a dare la loro collaborazione a quest'opera di grande responsabilità morale.

Taluni troveranno illusorio questo proposito ma il loro scetticismo non prevarrà. Madri di famiglia e padri di famiglia debbono rendersi conto che questo è un problema capitale per l'educazione dei loro figli. Non già che si voglia dare credito agli anatemi lanciati contro il film, ad esempio, come causa della delinquenza infantile, ma è certo che il cinematografo esercita influenze determinanti e può dare un contributo prezioso alla formazione di quel senso sociale che consiste nel rispetto che ciascuno deve all'altro, non solo sul piano nazionale ma su quello internazionale. E' un'opera complessa e difficile che richiede originalità di idee e alto senso di responsabilità, soluzioni tecniche, economiche, amministrative estremamente delicate, impegni di carattere industriale e commerciale di non lieve entità, ma tutte queste difficoltà potranno essere affrontate ed in parte anche superate, se vi sarà la collaborazione delle famiglie, degli educatori e della pubblica opinione, e se questa collaborazione avrà l'anelito di una missione tale da costituire nel mondo sempre più inquieto, un messaggio di serenità e di pace.

---

(1) Volpicelli - *Scuola e Cinema in Italia - Lo spettacolo,* 1951 Anno I, n. 4.

(2) Nel programma ufficiale del Convegno di Studi sulla cinematografia per la gioventù era indicata la percentuale del 40%.

(3) Flores D'Arcais - *Il Cinema* - Padova 1953 - pag. 248.

Lo spettacolo cinematografico per un pubblico giovanile

Riteniamo utile pubblicare anche, come materiale di documentazione, lo schema ragionato del volume THE ENTERTAINMENT FILM FOR JUVENILE AUDIENCE di H. Stork, ed. UNESCO.

Materiale sperimentale sulle reazioni del pubblico giovanile

1) Ascoltare le esclamazioni dei bambini, durante la proiezione e osservare il loro contegno, possibilmente fotografando con i raggi infrarossi.
2) Discussione alla fine della proiezione.
3) Domande rivolte ai bambini rivolte a farsi raccontare da loro ciò che hanno visto.
4) Questionari inviati ai bambini e agli organizzatori.
5) Lettere scritte spontaneamente dai bambini agli organizzatori.
6) Bollettini dei Clubs.
7) Esercizi e disegni a scuola ispirati al film e giochi collettivi.
8) Esperimenti sulla memoria del film.

Wiggle test

Marjorie Dawson ha ideato il « Wiggle test », che consiste nel disegnare un grafico sull'attenzione dei bambini durante scene tipo di un dato film, scene scelte ed elencate preliminarmente dall'osservatore. Con questo test è stato accertato che l'interesse aumenta raggiungendo persino la « partecipazione attiva » nelle scene dove l'azione è più vivace, mentre decade durante i dialoghi e raggiunge spesso l'insofferenza durante la scena d'amore (Si acclude un

grafico ottenuto durante la proiezione del film « Il Falco del mare »).

Il problema della produzione specializzata

Il problema della produzione specializzata per bambini ed adolescenti non si pone naturalmente soltanto nei termini di evitare ciò che è indesiderabile, quanto e sopratutto al fine di stabilire quello che è desiderabile e positivo nella educazione del bambino. Mary Field ha elencato alcune caratteristiche che devono essere possedute dal film per ragazzi:

1) Il film dev'essere sviluppato più attraverso il visivo che attraverso il dialogo e il commento (su questo punto sono d'accordo tutti gli esperti).

2) L'azione del film dev'essere chiara e conclusa in ogni suo episodio. Le azioni secondarie lasciate in sospeso disturbano il pubblico infantile.

3) I bambini non amano la sorpresa. Preferiscono prevedere esattamente come andranno a finire le cose e avere poi la soddisfazione di vedere confermate le loro previsioni.

4) I bambini preferiscono che anche gli attori siano bambini. (Su questo punto c'è l'opinione in parte dissenziente di Marjorie Dawson, che dice che i bambini attori piacciono a tutti, ma purchè siano appropriati alle loro parti e ben diretti. Altrimenti sia i bambini che gli adulti preferiscono vedere un « cast » di buoni attori adulti. La sola presenza dei bambini non è un fattore determinante del successo del film).

5) I bambini esigono che giustizia sia fatta e che sia fatta veramente. Il cattivo deve sempre buscarne e forte!

6) Gli attori adulti devono essere simpatici e giovanili. I cattivi devono essere chiaramente tali anche all'aspetto fisico.

7) Nel soggetto del film dovrebbe essere contenuta una lezione morale, da non imporsi però in maniera noiosa e predicatoria. Il film deve anzitutto divertire se non vuole mancare al suo scopo.

8) Sono molto raccomandate le avventure all'aria aperta, le scene della natura, i bei paesaggi, gli animali, e le informazioni sulla vita di differenti paesi.

Influenze sulle preferenze del pubblico giovanile

Le preferenze del pubblico giovanile sono influenzate:

1) *dal sesso.* I maschi preferiscono i western, mentre le bambine non amano le scene violente.

2) *dall'età.* I bambini piccoli amano i disegni animati, i pupazzi, i film che hanno per protagonisti animali.
Col crescere dell'età, la preferenza si rivolge a film via via più evoluti.
Nel periodo dell'adolescenza (pubertà) diventa sempre più crescente l'interesse verso i problemi sociali.

3) *dalla nazionalità.* Il sesso e la nazionalità si fanno molto forti, durante l'adolescenza.

4) *dall'ambiente sociale di provenienza.* In genere i bambini delle classi povere hanno una maggiore precocità di reazioni non influenzate dai genitori e dovute alla maggiore esperienza della vita, di quanto non abbiano i bambini delle classi agiate. (*Vedi Mayer*).

Classificazione del genere dei film in rapporto all'interesse.

1) *Film d'avventura.* Culmine dell'interesse 11-12 anni. Avventure all'aperto e presenza di animali (cavalli).

2) *Film a puntate*

3) *Film di fantasia* (*fiabe e leggende*), *film comici.* Per i bambini più piccoli. Da notare che i film comici piacciono più ai piccini che agli adolescenti. I film con pupazzi e marionette sono la specialità dei film cecoslovacchi, i registi dei quali hanno notato come siano da evitare scene troppo forti, o troppo comiche,

perchè esse distruggono nella coscienza del bambino, gli effetti delle precedenti, interrompendo così la continuità e il valore educativo del film. I film per i più piccoli, devono in genere avere un ritmo piuttosto lento ed ingenuo.

4) *Disegni animati.* Quelli che generalmente si proiettano nelle sale sono più adatti per adulti che per bambini, che spesso rimangono spaventati da teste mostruose ecc. ecc., oltre a trovarsi nella impossibilità di seguire un ritmo che per loro è troppo rapido.
La Russia ha prodotto dei bellissimi disegni animati per bambini, dove anche i colori risultano opportnamente attenuati.
I primi disegni animati di Walt Disney (Topolino e Paperino) sono ancora adatti e vengono apprezzati dai bambini.

5) *Documentari.* Hanno un grandissimo successo con i bambini, purchè rispettino i requisiti necessari della vivacità. Un esempio di documentario che ha ottenuto in Inghilterra un grandissimo successo presso il pubblico infantile è quello prodotto da Mary Field e intitolato « Lettere dalla Danimarca » (è un documentario in quattro episodi).

6) *Notiziari.* Piacciono abbastanza, purchè rientrino nell'ambito degli interessi dei bambini.
Da notare che agli adolescenti piacciono molto i documentari sulle possibilità di lavoro, sui problemi sociali, sul funzionamento dei grandi complessi industriali ecc. ecc.

Proposte.

Il volume contiene una serie di proposte per uno sviluppo della produzione specializzata di film per ragazzi.

1) Un congresso internazionale di esercenti cinematografici, per essere illuminati sulla situazione reale del film per bambini. Infatti gli esercenti in genere ignorano tale situazione, i progressi che si sono fatti, le esperienze ecc. ecc. Tale ignoranza si esprime in tutta una serie di pregiudizi che fanno rifiutare a priori la programmazione nei comuni circuiti di film per bambini.

Da *Lauta mancia,* film italiano per ragazzi di Fabio De Agostini, di imminente uscita. *In alto*: il piccolo protagonista, Silvano Orlando. *In basso*: Un illustre comico del muto, Polidor, ritorna al cinema in *Lauta mancia* dopo una lunga parentesi di silenzio.

Da *Nulla è dovuto al fattorino,* film per ragazzi diretto dal noto regista francese Henri Decoin. *Nella foto*: Gerard Gervais e Pierrette Simonet.

Da *Senza sorriso,* film per ragazzi dello spagnolo Juan Salvador.

WIGGLE TEST

	Ribellione aperta	Irrequitezza	Noia	Accettazione passiva	Interesse	Viva attenzione	Attiva partecipazione
Scena iniziale. Corte di Spagna							
Combattimento navale fra Albatros e navi spagnole							
Lotta corpo a corpo sulla nave spagnola							
Elisabetta riceve l'ambasciatore spagnolo e Thorpe							
Scena del giardino Thorpe e Maria							
Wolfingham e l'ambasciatore ingannano il cartografo.							
Giungla di Panama; attacco ai portatori d'oro spagnolo							
Combattimento nella giungla							
La nave abbandonata Cattura di Thorpe e dei marinai.							
Inquisizione. Thorpe condannato alla galera a vita							
Thorpe alla galera. Tortura							
Maria alla corte di Elisabetta. Canto di Maria							
Maria rivela allo zio il suo amore per Thorpe							
Elisabetta ordina l'arresto dei privati							
Thorpe fugge dalla galera combatte, prende il comando							
Thorpe in viaggio verso il castello di Elisabetta. Scena della carrozza.							
Sequenze duello nel castello							
Elisabetta concede a Thorpe il titolo di cavaliere							

NOTA. Gli alti e i bassi dell'interesse del pubblico infantile sono documentati dal grafico (Film: « Falco del mare »). Da notare che le scene di avventure provocano partecipazione attiva, mentre quelle di intrighi e di amore, noia e irrequietezza.

2) Accordi internazionali, con i quali, ogni cineteca nazionale possa venire dotata di tutti i film esistenti nel mondo, realizzati per ragazzi. Ciò potrebbe, in ogni paese assicurare una distribuzione per un buon numero di anni.
Inoltre dato il rapido rinnovo dei quadri del pubblico giovanile, (si calcola che tale rinnovo avvenga ogni tre anni), la produzione non dovrebbe venire impostata sul ritmo quantitativo di quella normale, in qaunto i film esistenti ongi tre anni potrebbero venire riofferti, come nuovi sul mercato. Bisogna tenere conto infine di quanto già detto, e cioè che la quantità di film di film per ragazzi attualmente esistente (e potenzialmente disponibile) è tale da sopperire alle necessità di ciascun mercato nazionale per un certo numero di anni.

3) La proiezione nei circuiti normali potrebbe avvenire, riservando ad essa il primo spettacolo pomeridiano di due giorni della settimana (giovedì e sabato, ad esempio). Si tratta di una proposta non difficilmente realizzabile, in quanto in genere i primi spettacoli (salvo quelli della domenica) non determinano una grande affluenza di pubblico.

Margherita Guidacci

Un libro di Edgar Dale sul film didattico

Edgar Dale in un suo libro rivolto a studiare i metodi audiovisivi nell'insegnamento, (*Audio-Visual Methods in Teaching*), libro da definire senz'altro fondamentale per la conoscenza e la valutazione di tali mezzi come sussidio all'insegnamento, anzi come parte integrante della educazione scolastica, dedica un capitolo al cinema.

Secondo il Dale le relazioni cinema-scuola possono essere studiate sotto un duplice aspetto:

a) il cinema nella scuola, ossia i film creati appositamente per la scuola e la loro utilità e funzione come materiale didattico;

b) la scuola e il cinema in generale: ossia come la scuola possa proporsi di creare un gusto e una capacità di scelta e di discriminazione negli studenti riguardo alle normali programmazioni cinematografiche che si svolgono al di fuori di essa.

Il film come materiale didattico

Le ragioni per cui il film si presenta come un materiale didattico prezioso sono raggruppate dal Dale in dodici voci:

1) Il film è l'unico veicolo adeguato per rappresentare un movimento (i grafici, le fotografie, le diapositive, ci danno solo fasi staccate, o giustapposte, di un processo, non il passaggio dall'una all'altra).

2) Il film esercita un fortissimo richiamo sull'attenzione; richiamo cui contribuiscono anche fattori fisici come l'oscurità della stanza e il fascio di luce proiettato sullo schermo.

3) Il film ci presenta non solo la realtà, ma una realtà intensificata, perchè interpretata e orientata, trascelta nei suoi fatti e nei

suoi momenti significativi, in modo che ne balzino evidenti sensi e rapporti che nella congerie abituale dell'esperienza possono sfuggire all'osservazione.

4) Il film controlla il tempo — può rallentare o accelerare a suo piacere un'azione in modo da rendere percepibili certi particolari di cui la continuità e talvolta perfino l'esistenza ci sono nascoste, nell'esperienza normale, dalla rapidità o dalla lentezza con cui si susseguono.

Così, ad esempio, il volo di un uccello o, inversamente, la crescita di un albero possono esserci spiegati meglio dal cinema perchè trasposti in un tempo diverso da quello che occorre loro in realtà, ma infinitamente più conveniente per lo studente.

5) Il film ci rende presente qualsiasi tempo e qualsiasi spazio, donde la sua utilità per farci conoscere in maniera diretta e drammatica il passato, oppure paesi lontani da noi.

Su questo punto debbo dire che non sono totalmente d'accordo col Dale — ossia, lo sono per quanto riguarda lo spazio, sul quale anzi mettere ancora maggiore enfasi, quando penso all'enorme valore conoscitivo e alle ripercussioni umane nelle disposizioni fra i vari popoli che possono derivare da ben concepiti documentari. Ma non sono d'accordo riguardo alla possibilità di rendere presente il passato. Le ricostruzioni storiche dei film hanno sempre qualcosa di manipolato e artefatto; non sono documenti del passato, ma della nostra sensibilità, più o meno sfasata, rispetto ad esso (si veda in proposito anche il pensiero di Theodor Adorno, in *Minima Moralia,* ed. Einaudi). Il cinema può documentare soltanto il *suo* giovane passato. Il resto sa, più o meno, di latta e di cartapesta, e può aspirare — molto raramente e nel migliore dei casi — solo ad un valore estetico, ma non ad un valore documentario, come ne hanno invece i film basati su materiale geografico ed etnico.

6) Il cinema offre una documentazione (ripetibile a volontà) di un particolare atto od avvenimento.

Ogni dimostrazione può così essere fatta agli studenti dal miglior esperto che in quel dato campo esista al mondo (si pensi ai documentari su operazioni chirurgiche ecc.). Oltre alla competenza del dimostratore, anche la varietà delle possibili angolazioni cinematografiche (varietà molto più grande di quanto uno studente potrebbe

avere assistendo direttamente all'operazione) costituisce un sussidio didattico d'incalcolabile valore.

7) Il cinema può regolare a suo piacimento le dimensioni degli oggetti, ingrandendoli o rimpiccolendoli secondo le esigenze dello studio.

8) Il cinema, mediante l'animazione di grafici e disegni, rende percepibili dei processi che altrimenti esulerebbero dal campo visivo.

9) Il film fornisce agli studenti un minimo comun denominatore di esperienza più vasto di quello che possa fornire la lettura.

Naturalmente i più tardivi capiscono, anche di un film, meno degli intelligenti; ma *lo scarto è minore* che nella comprensione di un libro. L'insegnante ha quindi una base più vasta su cui sviluppare le ulteriori nozioni.

10) Il film, illustrando concretamente i legami tra le cose, favorisce anche la comprensione dei loro rapporti astratti e stimola il pensiero.

Immagini che isolate non avrebbero significato lo assumono nella loro successione. In questo modo, dalla visione concreta si risale alle leggi, dalle immagini particolari ai rapporti universali.

11) Il cinema può influire sugli atteggiamenti psicologici ed anche modificarli. Da notare che quello che non compie un solo film può essere l'effetto cumulativo di diversi film che abbiano la stessa tendenza. Naturalmente gli influssi variano in qualità e in efficacia a seconda dei temperamenti individuali che li ricevono.

12) Il film può offrire una soddisfacente esperienza estetica.

Anche questo è un fattore educativo, perchè l'immaginazione, attivamente impegnata, può molto facilitare l'apprendimento.

Insieme ai pregi, e connessi agli stessi pregi del film come mezzo didattico, ci sono anche dei pericoli, e il Dale li esamina. I principali derivano dal libero uso (d'altro canto così desiderabile) che il cinema fa dello spazio e del tempo. Gli studenti, specialmente i più grossi e inesperti, possono formarsi delle idee inesatte, sia sulla grandezza reale di certi oggetti, sia sul periodo di tempo realmente necessario al compiersi di certi fenomeni.

Spetta all'insegnante prevenire o correggere queste opinioni erronee e conclusioni storte. L'insegnante deve anche tener presente

che il film integra l'esperienza diretta, o anche la sostituisce quando essa non è possibile, ma non può e non deve mai eliminarla; inoltre esso è *uno* fra i molti mezzi audiovisivi che possono affiancarsi all'insegnamento; non l'*unico*, e ad esso perciò si deve ricorrere non in tutti i casi, ma in quei casi in cui appaia il migliore. A decidere questo, il criterio e l'intelligenza dell'insegnante sono insostituibili, com'è insostituibile l'opera dell'insegnante affinchè il film proiettato in classe s'inserisca vitalmente nell'esperienza degli allievi e dia i suoi frutti. Nè il film, nè la Televisione, nè qualsiasi altro mezzo applicato alla scuola può soppiantare l'insegnante: anzi la presenza e il moltiplicarsi di questi mezzi rendono più complesso il suo compito ed esigono da lui una maggior sensibilità e preparazione.

Secondo il Dale, affinchè il film sia usato efficacemente nella scuola occorre:

1) che il film rientri organicamente nel piano dell'insegnamento impartito.

2) che la classe sia preparata a vederlo dall'insegnante che, avendolo visto prima, procurerà di orientare l'interesse degli scolari verso quei punti su cui il film può dare una risposta, o viceversa, può suscitare dei problemi.

3) che il film sia seguito dalla discussione in classe, tanto riguardo ai punti precedentemente fissati quanto riguardo ad altri che possano essere emersi durante la proiezione.

Il film può anche suggerire agli studenti altre attività ed iniziative che l'insegnante deve tenere in considerazione.

I films didattici americani contengono generalmente, insieme al rotolo della pellicola, anche una « guida » per l'insegnante, atta a facilitare l'uso didattico del film stesso.

Sugli effetti educativi dei films una esauriente ricerca è stata compiuta da Hoban e Van Ormer (*Critical Evaluation and Summary of Experimental Literature on Instructional Films*). I due studiosi sono arrivati a stabilire alcuni fatti che il Dale riporta, citando spesso le loro stesse parole:

1) I films sono un mezzo d'istruzione.

2) L'uso di films efficaci ed appropriati rende più rapido l'apprendimento di determinate nozioni e più stabile la loro ritenzione nella memoria.

3) I films, se usati in associazione con altro materiale didattico, sono più efficaci che da soli.

Vale anche l'inverso: anche gli altri strumenti didattici si avvantaggiano e sono potenziati dalla combinazione col film.

4) I films istruttivi stimolano negli spettatori altre iniziative d'ordine culturale (ad esempio la lettura volontaria).

5) Essi facilitano il pensiero e la soluzione di certi problemi. (Chi è stato istruito col sussidio del film, riesce meglio di chi ha avuto solo un'istruzione astratta, ad applicare le sue nozioni).

6) Dànno la migliore esemplificazione possibile di certi fatti e processi.

Sui principi che regolano l'influenza didattica del film, Hoban e Van Ormer hanno stabilito alcune leggi:

1) I films raggiungono il massimo dell'effetto quando il loro contenuto rinforza ed amplia delle conoscenze, delle disposizioni e delle attitudini preesistenti; l'effetto invece è minimo quando la conoscenza preliminare è inadeguata, oppure il contenuto del film contrasta ad atteggiamenti o a disposizioni esistenti. (Questo, osserva il Dale, non significa che un effetto non ci sia, magari latente e ritardato; significa solo che ogni persona, com'è naturale, segue più facilmente una spinta nella direzione in cui è già disposta a muoversi che nella direzione contraria).

2) L'effetto di un film è specifico e non generale.

Può darsi che alcuni studenti arrivino da sè a certe generalizzazioni, ma la maggioranza deve essere aiutata dall'insegnante a usare l'informazione specifica offerta da un dato film ai fini di conclusioni d'ordine generale.

3) L'influenza di un film direttamente proporzionale all'attinenza che il suo contenuto ha con gli interessi del pubblico a cui è diretto.

4) Le reazioni ad un film variano a seconda della esperienza cinematografica, dell'intelligenza astratta, dell'educazione, dell'età, del sesso, della conoscenza precedente dell'argomento, dei pregiudizi e delle predisposizioni del pubblico. Di regola, chi più sa più impara.

5) L'influenza esercitata da un film dipende anzitutto dalle immagini, in secondo luogo dal commento parlato e dalla musica.

Sia Hoban e Van Ormer che il Dale, notano che i « trucchi del mestiere », nel film educativo, hanno relativamente poco peso; quello che veramente conta è il contenuto.

6) La reazione a un film raggiunge il massimo d'intensità e di efficacia quando il contenuto del film è psicologicamente vicino al pubblico. (Versione didattica del principio di identificazione, tante volte enunciato a proposito del cinema in generale: solo che qui si tratta di una identificazione attiva, non passiva come nel caso dei « films-evasione ».

7) Il ritmo di un film è un elemento essenziale del suo effetto sul pubblico. Tale ritmo deve essere proporzionato al ritmo dell'apprendimento che è generalmente più lento di quanto credano gli esperti nelle varie materie. Films che questi esperti possono gustare vanno perduti per una scolaresca che non riesce a seguirli.

8) All'efficacia dell'apprendimento mediante il film non basta la qualità del film stesso, ma vi concorre in uguale misura la personalità e la capacità dell'insegnante che fa uso del film. Perciò un adeguato addestramento degli insegnanti è essenziale per il successo del film come mezzo educativo.

Auspicando il potenziamento del film educativo, Hoban e Van Ormer arrivano alle seguenti conclusioni:

1) affinchè tale potenziamento sia ottenuto, bisogna agire *su tutta la linea,* dalla prima idea di un film fino alla sua utilizzazione nella scuola, e non soltanto sulla fase della produzione.

2) L'efficacia educativa dei films non dipende solo dalle loro qualità intrinseche ma anche dai rapporti fra il loro contenuto ed il pubblico, e da quelli fra il loro uso e l'uso degli altri mezzi didattici.

Il contenuto del film deve essere trattato secondo principi psicologici e culturali adeguati al pubblico a cui è destinato.

Rapporti fra scuola e films non scolastici

Il Dale si occupa quindi dei *rapporti fra la scuola e i films non scolastici.* Il caso più semplice è quello dei documentari, che possono anch'essi considerarsi come un indiretto materiale didattico. I problemi più gravi sorgono per i film a soggetto. Questi, come

altri prodotti delle « comunicazioni di massa », « hanno raramente un fine educativo ma hanno uno spiccato effetto educativo, tendono a presentare come desiderabili il successo materiale, un falso benessere, l'avventura egoistica, solleticano l'avarizia e la vanità, attentano al sistema nervoso del fanciullo e gli offrono meccanici sbocchi emotivi, sottoponendolo, al tempo stesso, alla più insidiosa fra tutte le irreggimentazioni: l'anestesia di massa. Contro questa passività micidiale, la scuola è il nostro unico baluardo ». (Rivista *Fortune* del luglio 1943).

La scuola deve perciò insegnare agli studenti a distinguere e a criticare. Anche gli studi fatti dal Payne Fund confermano l'influenza dei films a soggetto sull'educazione.

Peterson e Thurstone in *Motion Pictures and the Social Attitudes of Children,* si sono occupati a fondo dell'argomento. Essi esaminarono gli atteggiamenti psicologici di fanciulli, prima e dopo la proiezione del film *Nascita di una nazione* di D. W. Griffith, e poterono notare come il film avesse favorito un irrigidimento dei pregiudizi razziali.

Altri studiosi, Shuttleworth e Hay, hanno notato che il cinema stabilizza e incrementa tendenze già esistenti fra gli spettatori (in *The Social Conduct and Attitudes of Movies Fans,* Macmillan, 1933).

Anche Herbert Blunner (*Movies and Conduct,* Macmillan 1933) insiste sull'influsso che il cinema ha sulla mentalità e sulla condotta degli spettatori. « Il cinema è veramente una istituzione educativa; non nel senso ristretto e convenzionale di fornire agli adolescenti qualche nozione staccata, qualche particolare di storia, di geografia o di costume... ma educativa nel senso più vero di presentare loro realmente e far loro conoscere un tipo di vita che ha un significato immediato, pratico ed importante ».

L'insegnamento del cinema può trovarsi in conflitto con quello che il fanciullo riceve a casa, a scuola e dalla chiesa. Per insegnare agli studenti un gusto e una capacità discriminante in materia cinematografica, il Dale stabilisce tre obbiettivi:

1) Sviluppare nei giovani la consapevolezza degli effetti che il cinema e gli altri « mezzi di massa » producono sugli individui. A questo scopo possono servire delle interrogazioni fatte agli studenti su ciò che ricordano di un film visto.

2) Aiutarli a scegliere con più intelligenza gli spettacoli cinematografici a cui assistere.

Ecco i metodi consigliati a tal fine dal Dale: a) far tenere agli studenti un « diario cinematografico » discutendo poi in classe i giudizi, una volta alla settimana, con la partecipazione di tutti. b) tenere in classe un aggiornato notiziario con i ritagli delle rassegne cinematografiche fatte dai migliori critici, e discutere con gli studenti non solo i films ma anche queste critiche.

3) Rendere più variato e più critico il gusto degli studenti.

Per questo il Dale consiglia di invitare ogni studente a fare un elenco dei punti che vorrebbe trattare nella recensione di un determinato film. Quindi fare, insieme agli studenti, lo spoglio e il confronto delle indicazioni così ottenute. Si troveranno qui alcuni elementi fondamentali comuni a tutti, altri, invece, che denotano una maggior finezza e sensibilità. Questi, per il fatto di essere resi publici e discussi in classe, arricchiranno anche gli studenti meno dotati, che da soli non vi sarebbero arrivati, e vi arriveranno invece per il fatto di poter condividere l'esperienza dei migliori.

M. G.

Bibliografia

FERN, GEORGE H. AND ELDON G. ROBBINS *Teaching with Films,* Bruce, 1946.

HOBAN, CHARLES - *Focus on Learning,* American Council of Education, 1942.

KIDD AND CARTER - *Film Utilization,* Canadian Association for Adult Education, New York 1953.

MAIERHENRY - *Enriching the Curriculum through Motion Pictures,* Lincoln, of Nebraska Press, 1952.

SCHEREIBER AND CALVERT - *Buiding an Audio-Visual Program,* Chicago, Science Research Associates, 1946.

SCHWARTZ - *Evaluative Criteria for an Audio- Visual Program,* Dubuque, Chicago, Science Research Associates, 1946.

HOBAN - *Movies that Teach,* Dryden Press, 1947.
Iowa W. C. Brown, 1959.

MC OLUSKEY - *Audio-Visual Teaching Tecnique,* Duduque, Iova, W. C. Brown, 1949.

Mc Oluskey - *The A-V. Bibliography,* Dudunque, Iowa, W. C. Brown, 1950.

Peterson and Thurstone - *Motion Pictures and the Social Attitudes of Children,* Macmillan 1933.

Holady and Stoddard - *Getting Ideas the Movies,* Macmillan, 1933.

Hoban and van Ormer - *Instructional Film Research 1918-1950,* Technical Report No SDC 269-7-19, Port Washington, N. Y. Special Devices Center, 1950.

Storck - *The Enternainment Film for Juvenile Audiences,* Unesco.

Shuttleworth and Hay - *The Social Conduct and Attitudes of Movie Fans,* Macmillan, 1933.

Blunner - *Movies and Conduct,* Macmillan, 1933.

Starr - *Ideas on Film,* Funk and Wagnall, 1951.

The Mass Media and Education - (53° Annuale della National Society for the Study of Education).

NOTE

Venezia 1956, una formula positiva

La svogliata cronaca che i giornali andavano dedicando alla Mostra di Venezia negli ultimi anni era di per sè un segno di come quel che era stato un fatto di cultura di prestigio altissimo fosse a poco a poco, nel giro di alcune grigie stagioni, costantemente declinato, fino a sentirsi rinfacciare come termine di esempio il Festival di Cannes, pur nato e sviluppatosi di tante righe al di sotto dell'impegno e dei propositi della Mostra nostrana.

Non ci si libera all'improvviso dei vizi d'origine, e Venezia non poteva dimenticare d'esser nata nel lontano '32 come incontro fra due esigenze diverse e se vogliamo, anzi, opposte; quella della Biennale di porsi all'avanguardia ospitando tra le sue sezioni autonome anche una dedicata al giovanissimo mezzo espressivo e quella dell'industria alberghiera e turistica d'offrire al globe-trotter un interesse nuovo ed originale per la sua visita alla città lagunare. Di questa seconda esigenza era chiaramente indicatrice la sede della Mostra numero uno, la mondana terrazza del Gran Hotel Excelsior. Riguardando il "cartellone" di quell'epoca stupiscono alcune presenze del tutto insignificanti e commerciali come stupisce il rilievo loro dato dai resoconti della stampa di allora, ma non sarebbe giusto non ricordare che allora si tentava un esperimento del tutto nuovo, a cui occorreva, come a tutti, una fase più o meno lunga di tentativi ed a cui necessitava, per assicurarsi lunga vita, l'appoggio della grande produzione internazionale. Pur in limiti obbiettivi e giustificabili, la Mostra assolse ad una sua funzione di primo orientamento elementare della cultura europea al cinema ed anche di civiltà, se si ricorda il "lancio", operato pur fra stroncature dei films e preclusioni rispetto ai premi, di opere di alto impegno civile come La grande illusion.

Considerando per non svolte le due troppo minori Mostre del-

l'epoca bellica, si ha con il 1946 una "Manifestazione" (il nome "Mostra" non venne quell'anno ripreso) di singolare e stimolante interesse per il riannodarsi dei fili dispersi durante la frattura bellica e per l'incontro con cinematografie come quella sovietica e statunitense, da lungo tempo scomparse dagli schermi europei. Il dipanarsi della ininterrotta serie delle successive edizioni andò tuttavia incontro a limiti ed insufficienze che non è male qui ricordare. Guardata con distacco ai suoi esordi, la Mostra era divenuta in seguito piuttosto appetibile per i "big" della produzione internazionale, che vi vedevano una occasione unica di apertura del mercato mondiale per i loro films, per giunta con l'avallo della "cultura" e dell' "arte".

Di qui le pressioni perchè le "scelte" nazionali fossero ampie e vi fossero sempre inclusi i prodotti di maggior richiamo, anche se ideati e realizzati con criterio rigorosamente commerciale. L'afluenza di films indiscriminati come qualità e troppo numerosi come qualità finì per snaturare le caratteristiche della Mostra d'arte che fu sovente sul limite di trasformarsi in Mostra-Mercato, senza contare che questa seconda formula richiede anche un'accentuazione della cornice mondano-pubblicitaria in cui già Cannes, solidamente e senza timidezze ancorata a criteri "mercantili", esisteva con un volto, una tradizione ed uno stile difficili da battere. La serietà ed il prestigio d'una galleria d'arte e d'un museo si constatano dal rigore della scelta delle opere esposte; che poi, come per la Biennale d'arti figurative, vi si aggiungano dei premi è cosa rilevante ma eventuale e secondaria, il premio migliore restando quello d'essere invitati ad esporre nei Giardini dell'Esposizione. Così le Giurie furono costrette, nel caso specifico, ad aumentare a dismisura il numero dei premi, per creare una specie di seconda e più ristretta scelta; senonchè l'aver accettato delle considerazioni diplomatiche di equilibrio fra Paese e Paese e fra stranieri ed italiani finì per svalutare anche i premi.

La reazione a questa involuzione fu sensibile da parte del pubblico attento, basta rileggere oggi molte lettere di semplici lettori alle pubblicazioni specializzate, basta ricordare molti dibattiti nei circoli del cinema e le stesse pronte e negative reazioni veneziane, del pubblico in sala, di fronte a film come Il Kentuckiano. *La Mostra d'arte cinematografica è stata una delle prime preoccupazioni, e gliene diamo atto volentieri, dell'on. Brusasca, una volta*

divenuto Sottosegretario allo Spettacolo, ed una cura radicale, con tutte le necessarie incisioni di bisturi sulla carne, venne da lui affidata a Luigi Floris Ammannati, le cui capacità organizzative nel campo cinematografico erano state saggiate negli anni di positivo lavoro per porre in piedi e dotare di prestigio un noto circuito di sale di proiezione.

Ammannati ha centrato, a nostro avviso, il "punctum dolens", occupandosi subito, e prima d'ogni altra considerazione politica, culturale ecc., di riqualificare l'invito in se stesso di partecipare alla Mostra. Com'è noto fu costituita una commissione selezionatrice, in cui confluirono, nelle persone di Di Giammatteo, Gadda Conti e Margadonna, tre esperienze e sensibilità diverse ed integrantisi, del critico specializzato, del letterato e dell'uomo di provato mestiere. Senza dubbio, l'operato della commissione non è esente da limiti, del resto oggettivamente spiegabili con le resistenze ad accettare la radicale innovazione della formula; tuttavia il "cartellone" si è presentato quest'anno con raro equilibrio di nazioni maggiori e minori, di registi giovani ed indipendenti e di maestri al culmine del loro itinerario artistico, con una inconsueta dignità ed interesse culturale. L'esperienza dovrebbe forse consigliare, per la prossima Mostra, e pur rimanendo nel lodabile criterio di ridurre allo stretto necessario i films in concorso, l'estensione dell'invito ad un numero di opere un poco maggiore, specie quando, come nel caso della Francia, vi fossero diversi films di richiamo culturale.

Una seconda decisiva novità, volta ad eliminare sospetti di partigianeria nazionale o politica da parte degli stranieri, è stata la Giuria resa effettivamente internazionale e con uomini di grande prestigio, anche se è forse discutibile l'aver dato la prevalenza ai registi che non ai critici, data la obbiettiva difficoltà dei primi ad uscire dall'ambito delle proprie inclinazioni e del proprio "gusto". Entrando nel merito non v'è dubbio tuttavia che la fama internazionale d'un Grierson, d'un Visconti, d'un Ermler, d'un Ushihara, ha contribuito a ricreare un clima di serietà e di attenzione attorno ai verdetti.

Qual'è la differenza essenziale, a parte il metro qualitativo, fra un Festival ed una Mostra? A nostro avviso, in un Festival tutto, conferenze stampa, ricevimenti, proiezioni ecc., è in funzione del "lancio" sul mercato d'un determinato prodotto; in una Mostra, al contrario, la stessa proiezione d'un film di alto livello deve essere

occasione ad una circolazione di idee e di motivi, ad un dibattito, ad incontri, insomma alla creazione d'una atmosfera culturale che serva all'affinamento del pubblico. Una Mostra che allinei in bell'ordine una fila di opere ma non le leghi in un contesto, in un "discorso", serve assai poco alla cultura, se non come materiale informativo o di documentazione. Nella nuova formula veneziana si è tenuto conto di questo con una serie di buone iniziative come le tre retrospettive ed il convegno sui rapporti tra cinema e teatro, quest'ultimo peraltro un po' affrettato e quindi generico, — più che a dei risultati organici — ha fornito da utile occasione all'incontro con le esperienze di tre autorevoli uomini di teatro, i registi Giannini e Visconti e l'attore Albertazzi, vivace esponente, questo ultimo, della più giovane generazione di attori nata sulla cultura e sullo studio metodico più che sul "sacro fuoco" di ottocentesca memoria. Nelle tre retrospettive (una, composta dal solo Becky Sharp *dedicata a Mamoulian, una a Dreyer ed una a Chaplin) l'interesse maggiore s'è puntato sulla terza, che ha dato modo di rivedere — e per molti di vedere per la prima volta — il raro* The Great Dictator, *apparso fuggevolmente il Italia nel '45 e subito tolto dalla circolazione. Peraltro restano discutibili certe scelte* (La febbre dell'oro *che proprio negli stessi giorni usciva nella medesima riedizione sonora su tutti gli schermi italiani) e certe mutilazioni* (Il Pellegrino, *ad esempio), dove in una Mostra l'esigenza dello studioso è preliminarmente quella d'avere il testo scrupolosamente integrale. Molto completa invere la retrospettiva di Dreyer — in cui erano stati inclusi anche i documentari — caduta nel momento giusto, quando da certa parte della critica, insensibile ai valori della civiltà "spiritualistica" in cui Dreyer è inserito, si avanzano revisioni di giudizio negative nei confronti del Maestro.*

La formula veneziana ci sembra abbia superato assai bene la prova del '56 e ci abbia ridato una manifestazione d'arte assai utile in tempi, come questi, in cui il cinema non serve solo a se stesso, al suo pubblico, ma ad approfondire per tutti i motivi d'una libera ed aperta cultura, e ci ha offerto la speranza che nel prossimo anno coloro che validamente hanno portato a termine questa esperienza la continuino sviluppandone le positive prospettive emerse.

* * *

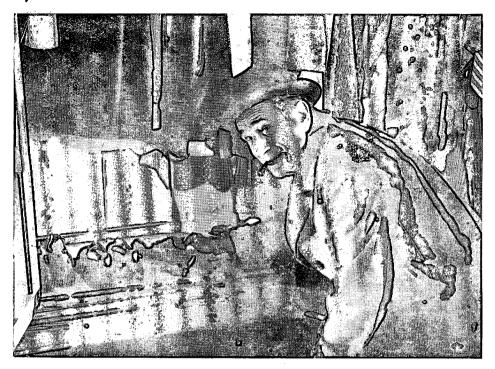
I FILM

Il Ferroviere

Regìa: Pietro Germi - *soggetto*: Alfredo Giannetti - *sceneggiatura*: Pietro Germi, Alfredo Giannetti, Luciano Vincenzoni - *fotografia*: Leonida Barboni - *scenografo*: Carlo Egidi - *musica*: Carlo Rustichelli - *interpreti*: Pietro Germi (*Andrea*), Luisa Della Noce (*Sara*), Silva (*Giulia*), Saro Urzì (*Liverani*), Carlo Giuffré (*Renato*), Renato Speziali (*Marcello*), Edoardo Nevola (*Sandro*) - *produzione*: Carlo Ponti per la Enic-Ponti-De Laurentiis, 1956 - *origine*: Italia.

Un ritratto italiano, come vuol essere questo di Germi, richiedeva la conoscenza di molte cose. Degli ambienti, delle psicologie dei personaggi tipici, delle condizioni sociali, dell'importanza della particolare struttura narrativa da adottare. Lo sforzo compiuto dal regista è ammirevole, onesto e appassionato. Di più: il film cade in un momento di grave crisi del cinema italiano e intende essere un contributo, in un certo senso nuovo, per giungere alla soluzione delle difficoltà generali. *Il ferroviere,* infatti, ha il pregio di essere un tentativo di film popolare, sia per il tema che affronta sia per il pubblico cui si rivolge. E, anche se questi non sono argomenti utili per la analisi dell'opera, occorre notare come gli spettatori si siano negli ultimi anni sempre più allontanati dal cinema italiano proprio perchè vi trovavano ,e vi trovano, scarsi motivi di interesse umano. Germi si è proposto, coraggiosamente, di indicare un rimedio a tale situazione, cercando di sfuggire alle opposte (ed entrambe nocive) tentazioni dell'intellettualismo pseudorealistico e del folclorismo volgare e posciadistico. V'è riuscito solo in parte.

Quel che difetta, essenzialmente, è la conoscenza della realtà. Ad un primo sguardo tutto appare esatto nel *Ferroviere*: l'ambiente di lavoro, i rapporti fra il protagonista e i colleghi, la sua vita dentro e fuori la famiglia, l'atmosfera italiana, per dir così, che circola in ogni sequenza. Ma è un'esattezza formale, di superficie. I fatti che accadono, i sentimenti che emergono, i motivi che giustificano le azioni dei personaggi si addicono, certo, ad una particolare situazione italiana, di quell'ambiente e di quel tipo di umanità operaia; senonchè, una volta che si eliminassero le coincidenze esterne e pratiche e si spostasse il luogo dell'azione in un qualsiasi altro paese, tutto funzionerebbe egualmente bene. Questo è il ritratto di un ferro-

Bette Davis e Debbie Reynolds in *Pranzo di nozze* (The Catered Affair) di Richard Brooks.

Charles Vanel ne *I diabolici* (Les diaboliques) di Henri-Georges Clouzot.

Robert Taylor e Debra Paget in *L'ultima caccia* (The Last Hunt)
di Richard Brooks.

viere generico, che per avventura è anche italiano. Non corrisponde, per intenderci, al ferroviere della *Bête humaine* zoliana né a quello che dal romanzo ne ricavò Jean Renoir nell'anteguerra. Corrisponde, piuttosto, ad una figura di operaio quale avrebbe potuto disegnarla un De Amicis guardando non tanto alla realtà quanto ai propri schemi morali e sentimentali. Non si condannerebbe De Amicis per questo ma non si trascurerebbe di indicare i suoi limiti.

Che sono gli stessi limiti di Germi. L'ispirazione gli deriva da quel populismo di origine naturalistica che fu introdotto in Italia sul finire dell'Ottocento: su quel tronco fiorì tutta una letteratura che si disse « popolare » (e che lo fu per diffusione ed influenza) ma alla quale nessuno avrebbe potuto attribuire il valore di una esauriente e significativa testimonianza sulle condizioni delle nostre classi popolari. Insistere oggi, a lustri di distanza, sulla stessa strada, significa ignorare lo sviluppo della storia nazionale, e costringere la propria visuale entro confini in parte superati e in parti insufficienti.

Due cose, però, appaiono chiare alla luce di questa osservazione. La prima è che l'influenza della cosiddetta letteratura popolare risulta ancora tanto forte da offrire un modello quanto mai suggestivo a chi voglia affrontare i problemi della vita operaia sul piano dell'espressione artistica. Perchè ciò accada sarebbe difficile dire in sede di recensione: qui ci fermiamo all'accenno. La seconda cosa è che Germi ha involontariamente fatto del populismo antiquato non appena volle — abbandonando la solida concretezza dei film migliori, *In nome della legge* e *Il cammino della speranza* — ampliare gli orizzonti della propria ispirazione, richiamandosi a concetti generali, la famiglia, il lavoro, l'amicizia, il senso della vita. La sincerità e la nobiltà di questo punto di partenza non hanno impedito che il film cedesse proprio su quel piano della verità umana dei personaggi, senza la quale le idee non prendono corpo, come non esistessero.

Da ciò conseguono le debolezze della struttura drammatica del film. L'azione è confusa, spezzettata in brani spesso incoerenti; l'evoluzione dei personaggi principali talvolta si interrompe o procede a sbalzi; alcune figure secondarie non sono del tutto chiare malgrado l'importanza che rivestono per la definizione dell'ambiente (il figlio maggiore, per esempio, il marito di Giulia, l'amico Gigi). Per contro, gli episodi migliori, nei quali il sentimento del regista si realizza nell'espressione, sono proprio quelli che, sottraendosi agli schemi romantici e moralistici cui il film si ispira, toccano la spontaneità dei più semplici e concreti rapporti umani: certi colloqui fra marito e moglie, certi incontri all'osteria, gli slanci le paure e le meraviglie di Sandrino, il figlio minore. La storia di questo ferroviere amante del buon vino e della compagnia, rude e sfiduciato, incomprensivo e affettuoso al tempo stesso, oscilla di continuo tra un polo e l'altro, tra le felici intuizioni di alcuni sommessi stati d'animo e la perorazione astratta dei buoni sentimenti.

Per la prima ragione si può dire che Germi ha veduto giusto quando ha inteso affrontare una tematica la quale non soltanto fosse un generico atto di omaggio ai problemi delle classi popolari ma riuscisse anche a trattarli con sensibilità ade-

guata. Per la seconda, invece, bisogna confermare che il regista ha mancato di approfondire la realtà, preferendo istintivamente appoggiarsi ai canoni di un populismo romantico che non sono meno anacronistici per essere tuttora l'oggetto più importante dell'esperienza culturale del nostro popolo. Dello squilibrio soffre, naturalmente, anche l'interpretazione dello stesso Germi (a volte sobrio e incisivo, a volte inutilmente patetico); molto meno ne soffre invece — per quel che si è detto a proposito del personaggio — la recitazione del bravo Edoardo Nevola, l'interprete di Sandrino. Così, l'incompletezza degli altri personaggi costringe gli attori (già per sé non eccellenti) a recitare sempre sotto tono, dimessamente; e questo, con le sole, e parziali, eccezioni di Luisa Della Noce e di Saro Urzì.

Tutto si giustifica in questo film, la nobiltà e le insufficienze, il coraggio e gli errori, le limpide intuizioni e le ambizioni sbagliate. Non vi troviamo un ritratto di famiglia italiana. Vi troviamo il ritratto di un regista onesto e serio, che va cercando accanitamente la sua strada. Vi troviamo, infine, come riflesse in uno specchio, le incertezze del cinema nazionale.

f. d. g.

The Last Hunt

(L'ultima caccia)

Regìa: Richard Brooks - *soggetto*: dal romanzo di Milton Lott - *sceneggiatura*: Richard Brooks - *fotografia* (in *Cinemascope-Eastman Color*): Russell Harlan - *scenografia*: Cedric Gibbons e Merrill Pye - *musica*: Daniele Amfitheatrof - *interpreti*: Robert Taylor (*Charles Gilson*), Stewart Granger (*Sandy McKenzie*), Lloyd Nolan (*Woodfoot*), Debra Paget (*La ragazza indiana*), Russ Tamblyn (*Jimmy*), Costance Ford (*Peg*), Joe De Santis (*Ed Black*), Ralph Moody (*L'agente indiano*), Fred Graham (*Il barista*) - *produzione*: Dore Schary per la Metro-Goldwyn-Mayer, 1956 - *origine*: U.S.A.J

The Catered Affair

(Pranzo di nozze)

Regìa: Richard Brooks - *soggetto*: da una commedia di Paddy Chayefsky - *sceneggiatura*: Gore Vidal - *fotografia*: John Alton - *scenografia*: Cedric Gibbons e Paul Groesse - *musica*: André Previn - *interpreti*: Bette Davis (*Aggie Hurley*), Ernest Borgnine (*Tom Hurley*), Debbie Reynolds (*Jane Hurley*), Barry Fitzgerald (*zio Jack Conlon*), Rod Taylor (*Ralph Halloran*), Robert Simon (*Halloran*), Madge Kennedy (*Signora Halloran*), Dorothy Stickney, Carol Veazie, Joan Camden, Ray Stricklyn, Jay Adler, Dan Tobin, Paul Denton, Augusta Merighi - *produzione*: Sam Zimbalist per la Metro-Goldwyn-Mayer, 1955 - *origine*: U.S.A.

Se c'è un caso che si presti ad illustrare la situazione dell'artista *engagé* nell'ambito dell'industria hollywoodiana, questo è il caso Richard Brooks, un autore che, a sei anni dall'inizio della sua attività registica (ma non tutta l'attività precedente di scenarista era stata irrilevante: basti pensare a *Brute Force* (Forza bruta), *Key Largo* (L'isola di co-

rallo) di John Huston o a *Crossfire* (Odio implacabile) di Edward Dmytryk, che si basava su un romanzo di Brooks), è in grado di presentare un *curriculum* altamente interessante e solo in apparenza contraddittorio. La contraddizione consisterebbe, agli occhi di un osservatore superficiale, nel fatto di aver realizzato accanto a film come *Crisis* (La rivolta), come *Deadline U.S.A.* (L'ultima minaccia), come *Take the High Ground* (Femmina contesa), come *Blackboard Jungle* come *Pranzo di nozze,* che offre, insieme con *L'ultima caccia,* lo spunto al nostro discorso, film come il pur piacevole *The Light Touch* (L'immagine meravigliosa), o peggio, come *The Flame and the Flesh* (La fiamma e la *carne*). Ho detto che la contraddizione è soltanto apparente: in realtà, infatti, l'andamento oscillatorio del grafico che idealmente si potrebbe tracciare con riferimento alla carriera di Brooks è tutt'altro che capriccioso o casuale, vale a dire corrisponde ad una saltuarietà non dell'ispirazione, ma dell'impegno. Brooks non ritiene di avere la stoffa dell'eroe o del martire o comunque ritiene più conveniente, meno sterile venire a patti con l'industria piuttosto che rifiutarsi di collaborare con essa, come ha fatto qualche suo collega, d'altronde più che ammirevole. (Chi lo desideri può benissimo cercar di individuare quali siano gli innegabili elementi autobiografici che hanno concorso alla stesura di un romanzo coraggioso, lucido ed amaro come *The Producer* da poco edito in Italia, non integralmente, col titolo *Hollywood nuda,* romanzo che racconta la storia di un *producer,* intelligente ed ambizioso il quale si dibatte nel tentativo di conciliare le sue idee anticonformistiche con il suo arrivismo). Naturalmente, il compromesso che Brooks è riuscito a stabilire è in linea col suo temperamento, non propriamente rinunciatario. La circostanza è tanto più degna di segnalazione in quanto la casa per la quale egli abitualmente lavora è la Metro Goldwyn Mayer, notoriamente affetta da filisteismo acuto, ma che evidentemente non si è sentita, con l'attuale crisi di cervelli, di rinunziare ad un apporto singolare quale quello che le poteva dare un uomo come Brooks. I punti sostanziali del compromesso, quale risulta dalle opere, sono i seguenti: 1) il regista paga, per le opere realizzate sostanzialmente secondo il proprio gusto, un prezzo, costituito da altre, realizzate per compiacere il gusto dei *moguls* di Culver City. (Tipico esempio di quest'ultima categoria è il già citato *La fiamma e la carne*). 2) Per tutte le sue opere il regista deve accettare di uniformarsi ad una regola fondamentale del cinema americano, ma più strettamente e particolarmente di quello « made in M.G.M. »: il lieto fine.

Alla luce di questi due punti i conti, per chi voglia esaminare il *curriculum* di Brooks, tornano benissimo, e le contradizioni apparenti trovano la loro logica spiegazione. Si spiega così che *La rivolta,* film dal soggetto insolito e stimolante, ambientato in un paese sud-americano retto da una oppressiva dittatura personale, faccia, dopo una impostazione tesa ed esemplare, qualche concessione all'effetto e ad una propaganda un po' scoperta per la missione democratica degli Stati Uniti. Si spiega così che *Femmina contesa,* film pervaso da violenti umori antimilitaristici, presenti una « cornice » narrativa, la quale si propone di neutralizzare in parte l'effetto polemico.

Si spiega così in genere perchè tutte le opere di Brooks, anche le più spregiudicate, evitino di lasciare lo spettatore con l'amaro in bocca. Per lo meno, in apparenza (il loro vigore di denuncia è, nei casi migliori, tale da non poter essere dissipato da un finale più o meno accomodante). In ogni caso, comunque, il cinema di Richard Brooks è un cinema che presenta coerenza di interessi, nel senso di un'affermazione di idee democratiche attraverso la presentazione di aspetti salienti e delicati della vita sociale del nostro tempo: oltre ai temi citati, si pensi a quello della delinquenza giovanile e scolastica (*Blackboard Jungle*), a quello della libertà della stampa dalla pressione degli interessi del grande capitale privato (*L'ultima minaccia,* film non prodotto dalla M.G.M. e tra i più significativi di Brooks).

Un altro aspetto interessante del compromesso stabilito tra il regista e la sua società è rivelato da certi film, tutt'altro che trascurabili, nei quali le reciproche concessioni risultano particolarmente evidenti; film dalla chiara fisionomia spettacolare e quindi destinati a ragguardevoli incassi, e pur recanti evidente l'impronta della personalità dell'autore. Penso a *The Last Time I Saw Paris* (L'ultima volta che vidi Parigi), dove, pur attraverso un'arbitraria trasposizione temporale ed alcune dolciastre soluzioni accomodanti, permane — grazie ad un'acuta intuizione psicologica e ad una originale impostazione ambientale — un'atmosfera non disdicevole ad un racconto che si ispira al mondo della generazione perduta quale fu vista da Francis Scott Fitzgerald. Considerazioni analoghe possono valere anche per il recente *L'ultima caccia,* film con il quale Brooks si è per la prima volta accostato ad un genere tradizionale del cinema americano come il *western.* Quello che impone l'ammirazione, di fronte a quest'opera, dalle finalità sostanzialmente « commerciali », non è tanto l'impiego luminoso e vigoroso del cinemascope, lo sfruttamento cromaticamente e compositivamente suggestivo e pastoso dei panorami del Dakota (si vedano, per esempio, quelle distese d'ossa biancheggianti di bufali, presagio della estinzione da cui una intera specie è minacciata), la inedita ed impressionante perizia con cui sono riprese certe cariche delle mandrie selvagge o i loro eccidi, quanto la capacità di Brooks di immettere, entro una formula narrativa risaputa, il proprio senso in umanità, i propri principii morali, la propria condanna del culto della violenza. E ciò non per mezzo di una approfondita definizione psicologica dei personaggi (i quali rientrano entro uno schema ben noto: quello dell'antagonismo tra due uomini, due cacciatori, l'uno duro e votato allo sterminio, dei bufali come degli indiani, l'altro ormai giunto in possesso di una comprensiva saggezza, al di là, anche, dei pregiudizi di razza), ma per mezzo di una sorprendente icasticità rappresentativa. Basti pensare al modo in cui l'autore ha risolto tale contrasto fra due personaggi, il cui tratteggio psicologico è pur elementare ed imposto fin dall'inizio allo spettatore nei suoi termini esasperati e non suscettibili di reale evoluzione: alludo alla sconcertante apparizione finale del personaggio negativo, tramutatosi — nel corso della sua veglia d'armi e di odio fanatico — in un cadavere di ghiaccio. In questa trovata risolutiva non deve essere vista soltanto una ricerca d'effetto pur dotata di un potere

innegabile di *shock*, ma anche una rappresentazione, allegoricamente pregnante, del concetto-base dell'opera, relativo al rifiuto delle forze che si oppongono ad una civile convivenza sociale.

Ma, se *L'ultima caccia* ben si presta ad illustrare la brillante facoltà di « mimetizzazione » del regista nell'ambito della narrativa cinematografica di stampo tradizionale, *Pranzo di nozze* si presenta come un'opera suggerita da ragioni poetiche autentiche e sottili. Tanto più sottili in quanto Brooks ha stavolta confermato l'estensione del proprio illuminato eclettismo, volgendosi in una direzione intimistica, a lui finora non consueta, la quale gli ha consentito di mettere in atto un impegno capillare di definizione psicologica dei personaggi. *Pranzo di nozze* nasce dalla stessa « poetica del quotidiano » da cui è nato *Marty*. Non per nulla deriva anch'esso da un originale televisivo e reca anch'esso la firma di Paddy Chayefsky (cui è stavolta subentrato, come sceneggiatore, un altro autore di punta della TV statunitense: Gore Vidal). Si tratta quindi — nell'era del grande schermo — di un'opera, a suo modo, polemica, di un'opera che conferma il processo di « ripensamento » in atto oltre oceano, presso chi ha ormai cessato di vedere nella televisione soltanto una temibile avversaria da combattere con mezzi vistosamente opposti ai suoi ed è invece propenso a sfruttare la lezione insita nei suoi saggi migliori, fra cui vanno annoverati, in primo piano, i drammi di Chayefsky. Con *Marty*, *Pranzo di nozze* ha evidenti punti di contatto, e non soltanto nella quieta quotidianità di dialoghi e di trovate che sfidano il pericolo dello sciatto, dell'ovvio, del naturalistico, ad ogni momento rasentato ed in genere evitano grazie alla finezza, alla discrezione, alla misura del regista, ma anche — e prima di tutto — nell'ambiente presentato e nelle caratteristiche dello spunto narrativo. Anche qui c'è una famiglia americana di origine europea (non più italiana, ma irlandese), una famiglia di condizione sociale modesta (il *paterfamilias* fa l'autista di piazza), anche qui c'è di mezzo un matrimonio. Ma il caso è di portata in qualche modo più vasta che non quello di *Marty*: esso non riguarda, cioè, soltanto, l'ombrosa sensibilità di due creature prive di fiducia nell'esistenza, nei sentimenti, che si riconoscono reciprocamente idonee e provvidenziali, non riguarda soltanto la delicata realtà dei rapporti madre-figlio-futura nuora, in relazione sia all'esclusivismo materno sia al particolare *humus* famigliare e nazionale (a questi rapporti si aggiungevano tuttavia, in *Marty*, fra l'altro, quelli tra gli amici scapoli), ma estende, fino ad un certo punto, l'indagine psicologico-sociale (si intenda, tuttavia, anche quest'ultimo termine su un piano intimistico, crepuscolare), sia impostando un nucleo famigliare fondamentale di quattro persone (padre, madre, figlia, zio), sia presupponendo una disparità di condizioni sociali tra tale famiglia e quella del fidanzato. Il « dramma » nasce infatti dalla circostanza che la ragazza ha deciso di sposarsi privatamente, senza alcuna solennità, senza inviti nè feste, mentre la madre non sa rinunciare all'organizzazione di tutte quelle pompe tradizionali che sogliono caratterizzare un matrimonio. Dapprima sembrerebbe ch'essa non sappia rinunziarvi per evitare i commenti delle male lingue del vicinato o per non fare cattiva figura di fronte alla danarosa e borghese famiglia del pro-

messo sposo. Ma a poco a poco ci si rende conto che essa non sa compiere quella rinuncia *per sè*, piuttosto che per la figlia. E qui sta la intuizione più sommessamente poetica del racconto. Relativa a questa madre invecchiata ed intristita nel compromesso con le dure necessità quotidiane, la quale vede nel matrimonio della figlia l'occasione per prendersi una sua postuma rivincita con la vita. E' così ch'essa si pone in contrasto col marito, del quale vorrebbe dilapidare, per la fausta occasione, i risparmi destinati all'acquisto di un taxi, è così che essa, con il suo atteggiamento umanamente polemico e risentito, fa affiorare i sedimenti, lungamenti depositati, di una insoddisfazione, di un rimpianto per quello che avrebbe potuto essere e non è stato. E l'affiorare di tali sedimenti rischia di incrinare l'equilibrio famigliare. Ma quando, dopo la rinuncia all'allettante progetto, subita come il più amaro ed umiliante dei bocconi da ingoiare, essa si ritroverà, alla fine, a vegliare il pesante sonno di quel suo marito « bue da lavoro », la donna avrà acquisito un più confortante ed illuminato senso dei valori dell'esistenza, avrà trovato la forza e la serenità per ridare a quell'unione ormai mortificata e stanca una nuova ragion d'essere, in una luce di patetico ma fiducioso crepuscolo.

Ciascuno potrà, a suo piacimento, rivolgere a quest'opera oppure a *Marty* le proprie preferenze. *Marty* aveva il pregio dell'inedito (entro certi limiti e relativamente al recente cinema hollwoodiano); qui il ritorno su una tematica e su uno stile si accompagnano, però, ripeto, ad una indagine più elaborata di rapporti, nell'ambito delle dimensioni intimistiche. Del resto, questo, come qualsiasi confronto del genere, sarebbe ozioso. Quel che importa è rilevare la nervosa e, ad un tempo, delicatissima forza introspettiva della direzione di Brooks, abilissima nel giuocare su una tastiera pur sempre — e per natura del film — circoscritta, e in grado di giungere a rivelazioni umane di un pudore desolato o trepido davvero esemplare. Quel che differenzia da *Marty* questo film ad esso così affine è la composizione del *cast*: qui, infatti, ad attori come Ernest Borgnine (già protagonista del film precedente e che compone la figura del padre con un ritegno chiuso ed intenso) se ne affiancano altri di autorevole prestigio, come Barry Fitzgerald (uno zio godibilissimo, ma pur qua e là un tantino sopra le righe) e sopra tutto come la grande Bette Davis. La devastazione che quest'ultima ha saputo dipingere nella propria figura e nel proprio volto è di un realismo denso e soggiogante, cui fa riscontro un gioco espressivo quasi sempre di una rattenuta potenza; talora, tuttavia, ha prevalso in lei la tentazione del colore, e in tali casi, per fortuna rari, il manierismo del « mostro sacro » ha rischiato di compromettere il grigiore corrente dello stile dell'opera (penso alle sottolineature comiche nella scena delle trattative per il locale dove dovrebbe svolgersi il ricevimento). Ma nel complesso attori di assai varia provenienza sono riusciti a fondersi in un'unica chiave interpretativa, in contrasto con la corrente, levigata e sia pur eccellente recitazione hollywoodiana. Così, accanto agli interpreti ricordati altri se ne incontrano, dai volti inediti e tutti pervasi da una vibrazione interiore di verità. Ma forse la rivelazione più fragrante è quella di

Debbie Reynolds: dalla deliziosa ma futile giovinetta sofisticata delle commedie e dei *musicals* in *technicolor* il talento di Brooks, suggestionante direttore di attori, ha fatto nascere una attrice nuova, dotata di una tenera, dimessa, palpitante umanità.

g. c. c.

Rope

(Nodo alla gola)

Regìa: Alfred Hitchcock - *soggetto*: dall'omonima commedia di Patrick Hamilton - *sceneggiatura*: Hume Cronyn e Arthur Laurents - *fotografia*: (*in technicolor*) Joseph Valentine - *scenografia*: Perry Ferguson - *musica*: Leo F. Forbstein - *interpreti*: James Stewart (*Rupert Cabel*), John Dall (*Brandon*), Farley Granger (*Philip*), Cedric Hardwicke (*Kentley*), Costance Collier (*Signora Atwater*), Joan Chandler (*Jeannette*) - *produttore*: Fred Ahern per la Transatlantic Pictures-Warnes Bros, 1947-48 - *origine*: U.S.A.

The man who know too much

(L'uomo che sapeva troppo)

Regìa: Alfred Hitchcock - *soggetto*: Charles Bennett e D. B. Wyndham Lewis - *sceneggiatura*: John Michael Hayes - *fotografia*: (*technicolor vistavision*): Robert Burks - *scenografia*: Hal Pereira e Henry Bumstead - *musica*: Bernard Herrmann - *interpreti*: James Stewart (*Ben McKenna*), Doris Day (*Jo McKenna*), Brenda De Banzie (*signora Drayton*), Bernard Miles (*Drayton*), Ralph Truman (*ambasciatore*), Alan Mowbray (*Val Parnell*), Reggie Nalder (*Rien*) - *produttore*: Alfred Hitchcock per la Paramount, 1956 - *origine*: U.S.A. - rifacimento del film omonimo realizzato in Gran Bretagna nel 1934 dallo stesso regista.

Un qualsiasi discorso su Alfred Hitchcock non può ormai prescindere da alcune considerazioni sul « culto » che a questo regista viene dedicando certa critica francese, propensa alle amplificazioni idrolatriche. D'altro canto, non vale la pena di indugiarsi in una dimostrazione della fallacità delle costruzioni critiche unilaterali che siamo periodicamente costretti a leggere nelle pagine dei *Cahiers du cinéma*. Basterà avvertire che non siamo disposti ad ammettere l'esistenza di una sorta di « metafisica » hitchcockiana, quale alcuni zelanti e fanatici giovani esteti d'oltr'Alpe sono venuti tracciando, sulla scorta di una ostinata e puntigliosa compulsazione delle opere del Nostro. Il quale Nostro non cessa, per fortuna, di dar prova di un esemplare buon senso, opponendo il suo scettico *humour* a chi cerchi di fargli avallare castelli fantasiosi di ipotesi che lo riguardano. Ad ogni occasione (e ricordo, oltre alle interviste pubblicate dai *Cahiers*, un'altra spiritosa intervista recentemente pubblicata dalla rivista *Cosmopolitan* in un suo speciale fascicolo dedicato al cinema) il regista inglese non trascura di mettere ben in chiaro i limiti ch'egli pone consapevolmente al proprio lavoro e la sua sostanziale armonia con i potenti *moguls di* Hollywood, ai quali ha assicurato un filone apparentemente inesauribile e redditizio. Nel ripetere ad oltranza

lo stesso film (si fa per dire) Hitchcock trova un vero e proprio divertimento personale (pochi registi si divertono quanto lui nell'ideare e nel realizzare — con meticolosa aderenza ai piani prefabbricati per i suoi meccanismi — storie regolarmente destinate ad intrattenere piacevolmente i pubblici di tutto il mondo e a fornire ampia soddisfazione materiale ai produttori). A questo piacere del raccontare si aggiunge, per fortuna del regista e dello spettatore, una spiccata propensione a non prendere sul serio le storie narrate. E da tale propensione nasce quell'impasto caratteristico di brivido e di *humour* da cui i film di Hitchcock derivano in buona misura la loro attrattiva.

Tutto questo si dice non per svalutare Hitchcock, che è uomo degno, nei suoi limiti, di ogni considerazione, ma per opporsi, doverosamente, ad un tentativo di mitizzazione assolutamente sproporzionato al caso. Del fatto che il regista si proponga anzi tutto il piacere al pubblico non vi è, ovviamente, da scandalizzarssi, visto che tale proposito è sempre sostenuto dal lume dell'intelligenza. Il criterio fondamentale di *plaire* fu alla base di tutta l'opera di Molière. E, senza risalire fino a lui, se vi è un autore cinematografico che ha sempre mirato a divertire il pubblico, questo è Chaplin. Naturalmente, vi è divertimento e divertimento. Quello di Hitchcock presenta notevoli analogie col romanzo poliziesco qual fu concepito, anni addietro, da un « maestro » inglese del genere, pur egli fecondo e fortunatissimo: Edgar Wallace, nei cui libri si trovavano azioni movimentate ed emozionanti, piuttosto che sottili processi deduttivi, ed un sagace impasto di *thrilling* e di *humour,* piuttosto che un tetro gusto per il « nero » assoluto. Lo so, il richiamo, sembrerà, ai più accaniti cultori di Hitchcock, inadeguato e magari irriverente. Eppure esso mi sembra il più legittimo, sol che si avverta che non tutta l'attività di Hitchcock è esauribile in tale raffronto: esiste infatti qualche opera in cui il regista, seguendo il suggerimento di una sua natura poetica affiorante di quando in quando, ha voluto frangere i limiti della storia ad effetto, pur senza rinunciare a quel « genere » cui da ormai trent'anni si è votato con una coerenza, che è in fondo una delle sue qualità più meritevoli di riconoscimento. Il lettore ha già capito che alludo a *The Shadow of a Doubt* (L'ombra del dubbio), film nel quale — grazie anche alla collaborazione di Thornton Wilder si trovavano suggestive aperture realistiche sulla vita di certa provincia americana, o al più recente *The Trouble With Harry* (La congiura degli innocenti), film singolare ed affascinante, dove una buffoneria stilizzata e lunare si fondeva con delicate soste contemplative e con inedite rivelazioni psicologiche. Ma è un fatto che l'Hitchcock più familiare è quello delle trovate astute, dei congegni ad orologeria, quello che cerca, di volta in volta, di rinnovare l'antico schema proponendo una singolare prospettiva di partenza (si pensi al machiavello del delitto gratuito nell'esemplare *Strangers on a Train* « L'altro uomo » o alla finestra sul cortile del film omonimo e via dicendo). E si tratta, pur nel diverso grado di persuasività dei singoli risultati, di un regista prodigo ora di intuizioni psicologiche ora di agganciantì meccanismi emotivi, e in ogni caso provveduto di una tecnica tra le più smaliziate che si conoscano.

A proposito di tale tecnica, è chiaro che una delle sue manifestazioni più scoperte, più programmatiche, più fini a se stesse è costituita da *Nodo alla gola,* film immesso in circolazione in Italia soltanto adesso ad otto anni dalla sua realizzazione (la censura lo ha accolto previa eliminazione del suo esordio, consistente, mi pare, in un movimento panoramico che, dalla strada sottostante l'appartamento dove si svolge l'azione, penetrava nella casa e fissava l'esecuzione del delitto; quest'ultimo nell'edizione italiana, è presupposto, il film si apre sul particolare delle mani degli assassini che si ritraggono dalla cassapanca dove è stato deposto il cadavere). Nell'anno di grazia 1948 Hitchcock propose infatti a se stesso un piccolo *tour de force*: realizzare, cioè, un film con una sola interminabile inquadratura continua. E mantenne il suo impegno, basandosi su un testo teatrale che gli consentiva di concentrare tutta l'azione entro un appartamento e ricorrendo ad alcuni espedienti inevitabili per necessità tecniche: l'inquadratura, apparentemente unica e dinamizzata da inesauribili movimenti di macchina (talora non semplicemente di comodo, ma significanti, come quello relativo alla ricostruzione del delitto, movimento; questo, il quale da vita alle cose inanimate), l'inquadratura, dicevo, è in realtà composta di sei inquadrature, tanto quante sono i rulli che compongono il film, ma esse sono assai abilmente saldate tra loro (i raccordi, avvengono più volte, per esempio, sulla schiena di un personaggio), in modo da determinare, nello spettatore non specializzato, l'impressione della effettiva continuità. Ora, l'interesse di una simile « scommessa » sul piano tecnico poteva essere reale, sia pure entro certi limiti, nell'anno in cui il film venne realizzato. Oggi, dopo anni in cui il linguaggio narrativo del cinema ha subito una notevole evoluzione, nel senso, appunto, di una sempre più diffusa adozione del montaggio interno all'inquadratura, la « novità » di Hitchcock cessa di apparire tale e di rivestire un carattere di singolarità (anche perchè la rigidezza con cui il metodo è applicato fino alle sue estreme conseguenze — unicità apparente dell'inquadratura e quindi piena coincidenza del tempo reale e di quello cinematografico — è compensata dalla mancanza di esibizionismo provocatorio nel dinamismo della macchina da presa, circostanza, quest'ultima, che va ascritta a merito del regista e che impedisce, appunto, allo spettatore comune di rendersi conto della particolarità tecnica su cui il film si basa). Scaduto dunque l'interesse per la « trovata » di linguaggio, è difficile sostituire ad esso un diverso tipo di interesse, il film riproducendo tutta la pretenziosa e sciatta vuotaggine della commedia di Patrick Hamilton (l'autore di un altro « giallo » caro ai cineasti anglosassoni, *Angel Street,* divenuto due volte, sullo schermo, *Gaslight,* la cui versione americana è noto in Italia come *Angoscia*) sulla quale si basa. Commedia nella quale — nota essendo fin dall'inizio' l'identità degli assassini — l'interesse dovrebbe vertere, oltre che sul giuoco di gatto con i topi sostenuto, nei loro confronti, dall'amico destinato a smascherarli (e si tratta di un giuoco passabilmente prevedibile), sulle fumose teorie in base alle quali questa sorta di delitto gratuito è stato commesso, teorie che presuppongono una lettura di terza mano di Nietzsche (il superuomo), di De Quincey (l'assassinio come una del-

le arti belle) e via dicendo. Teorie che, specie se enunciate con la povertà di linguaggio del signor Hamilton, risultano destituite, ormai, di interesse, anche se l'autore ha cercato di pigmentarle con qualche allusione al rapporto di natura omosessuale fra i protagonisti, rapporto che nel film (per lo meno nell'edizione italiana) sarebbe presso che inafferrabile, se non fosse per l'abile scelta dei due interpreti, la cui presenza suggerisce effettivamente un che di « morbido »: si tratta di Farley Granger, la cui prestazione è peraltro piuttosto slavata, e di John Dall, duttilmente a proprio agio, invece, nei suoi equivoci panni. Del tutto errata, però (e il fatto sorprende da parte di un uomo accortissimo nel collocare *the right man in the right place*, quale è Hitchcock), risulta la scelta di James Stewart per la parte dell'amico dall'influenza nefasta e dal cervello sottile. Si è troppo avvezzi ad apprezzare Stewatr in parti di impacciato e simpatico provinciale per accettarlo come mondano elaboratore di decadentische teorie.

Veduto oggi, insomma, *Nodo alla gola* rappresenta un seminfortunio del regista, all'attivo del quale oltre allo scaduto interesse di natura tecnica non rimane che qualche sporadica ricerca di tensione (vedi scena in cui i due amici assistono con inquietitudine all'andirivieni della cameriera che sgombera il piano della fatale cassapanca).

L'Hitchcock più corrente, ma di virtuosistica abilità nel mescolare lo elemento emotivo a quello umoristico, l'Hitchock-Wallace lo si ritrova, invece, ne *L'uomo che sapeva troppo*, film nel quale il regista si è concesso il gusto di rifare se stesso. Lo stesso soggetto era stato infatti da lui realizzato anteguerra in Inghilterra: qui esso è stato riprodotto presso che immutato, se si eccettuino lo spostamento della prima parte dell'azione dalla Svizzera al Marocco e il mutamento di sesso subito dal figlioletto dei protagonisti, che nel soggetto originale era una bambina. E' noto come tale soggetto riguardi una coppia di simpatici borghesi americani, i quali, nel corso di una vacanza all'estero, si trovano coinvolti in un losco retroscena politico. Essendosi il marito trovato depositario di uno scottante segreto, relativo al progetto di assassinio di un importante uomo politico, la famigliuola viene presa di mira dai terroristi, i quali rapiscono il ragazzo. L'azione si sposta quindi a Londra, dove i due coniugi riescono sia ad impedire l'effettuazione dell'assassinio (che dovrebbe aver luogo durante un concerto all'Albert Hall) sia a salvare il ragazzo. Questa duplicità di obiettivi per l'azione dei protagonisti permette a Hitchcock un duplice processo di *suspense*. L'insolito « lusso » mi pare tuttavia nuoccia al film piuttosto che giovargli, anche in conseguenza del fatto che sia la sequenza dell'Albert Hall sia quella della ambasciata sono troppo gremite di scoperte inverosimiglianze perchè il pur, come sempre, astutissimo ma eccessivamente iterato e compiaciuto dosaggio degli effetti possa sortire pieno esito. Alla seconda parte del film, con la sua orologeria compiaciuta, sono incline, quindi, a preferire la prima, quella marocchina, dove Hitchcock si riconferma maestro nel montaggio sornione di un meccanismo, destinato a riserbare eccitanti sorprese. Giuocano anche, in favore dell'opera, fin dal primo momento, la saporità qualità di un dia-

logo frizzante e di una recitazione lievitatissima (al fianco di James Stewart, qui a suo pieno agio, figura incantevolmente una Doris Day del tuto rinnovata). Alla metè londinese del racconto, che si vale di una ambientazione tutt'altro che risaputa, nel suo gradevole *technicolor*, appartengono tuttavia alcune delle trovate più godibili dell'opera, quelle che recano più originale ed evidente il marchio di fabbrica hitchcockiano: basti, fra tutte, ricordare quella relativa al laboratorio dell'imbalsamatore di animali, dove il protagonista si reca in seguito ad un equivoco, convinto di avere in esso individuato il covo dei rapitori. Qui l'elemento *thrilling* cede, come spesso accade quando Hitchocock è in istato di grazia, ad una buffoneria estrosa e bizzarra, resa tanto più amabile dall'evidente divertimento che l'autore maliziosamente prova nel condurre fuori di strada lo spettatore promettendogli una tensione, destinata a dissoversi in un lampo di fantasioso e stilizzato umorismo.

g. c. c.

The solid gold Cadillac
(Una Cadillac tutta d'oro)

Regia: Richard Quine - *soggetto*: dalla commedia di George S. Kaufman e Howard Teichmann - *sceneggiatura*: Abe Burrows - *Fotografia*: (in bianco e nero, ultime inquadrature a colori): Charles Lang - *musica*: Cyril J. Mockridge - *interpreti*: Judy Holliday, Paul Douglas, Fred Clark, John Williams, Miran Sherman, Neva Patterson, Ralph Dumke, Ray Collins, Arthur O'Connell, Richard Deacon, Marylin Hanold, Anne Loos, Audrey Swanson, Larry Hudson, Sandra White, Harry Antrim - *produzione*: Fred Kohlmar per la Columbia Pictures, 1956 - *origine*: USA.

Negli anni immediatamente successivi alla fine della seconda guerra mondiale la *sophisticated comedy*, che aveva celebrato i suoi fasti tra il 1934 ed il 1938, sembrò in netto, deciso declino. Qualche isolato tentativo per condurre il genere, dai suoi originari toni paradossali, ad altri, di arguta aderenza a certa problematica relativa alla casa ed alla famiglia intese in un senso borghese, non pareva sufficiente ad assicurare al « genere » una sua feconda sopravvivenza. Ma con il 1949-50 nacque il fenomeno Judy Holliday, e da allora la commedia hollywoodiana ha ritrovato nuova freschezza, mediante la progressiva definizione di un personaggio che, pur lunare come può sembrare nel suo stranito candore, presenta — attraverso il suo fondamentale buonsenso e la sua problematica viva, attuale — stretti legami con la realtà nel mondo americano d'oggi, e ci ha quindi portato a maturazionee i nuovi orientamenti annunciatisi, come dicevo sopra, fin dall'inizio della postbellica del « genere ».

Come tutti i personaggi di successo nel cinema, quello incarnato da Judy Holliday è, nelle sue grandi linee, sempre identico a se stesso. Ma ciò non impedisce che i temi da esso proposti variino, anche sensibilmente, di volta in volta, e che, in relazione ai singoli temi, anche il personaggio subisca variazioni ed arricchimenti. L'ultimo capitolo relativo

a tale personaggio, le cui fasi precedenti è forse superfluo riepilogare e che aveva probabilmente trovato in *It. Should Happen to You* (La ragazza del secolo) la sua esplicazione più compiuta ed originale, si intitola *Una Cadillac tutta d'oro* ed ha le proprie basi in un testo teatrale assai fortunato, dovuto ad una coppia d'autori, l'uno fra i quali, il Kaufman, è da un trentennio maestro in un certo tipo di commedia farsesca e paradossale, spesso non sprovvista di una sua elementare e saggia moralità. La parodia gustosa, semplicistica ma tutt'altro che campata in aria, *di Una Cadillac tutta d'oro* prende di mira certo capitalismo senza scrupoli, nel quale l'interesse del piccolo e medio azionista è completamente sacrificato agli interessi dei pochi che detengono le leve direttive dell'industria. All'assemblea di una di tali società capita un giorno una donnetta di provincia, in possesso di uno sparutissimo pacchetto di azioni, la quale osa ribellarsi ai metodi sbrigativi e « totalitari » fino ad allora applicati grazie alla passività degli azionisti, ed osa esigere spiegazioni e controlli e rispetto per i propri diritti. Dapprima i pezzi grossi tentano di tacitarla affidandole una *sinecura* nell'azienda. Ma essi non hanno fatto i conti con l'attivismo della donna, la quale trasforma tale *sinecura* (un ufficio relazioni con gli azionisti) in un'arma potente per abbattere i privilegi costituiti degli amministratori. Alla fine essa riesce a far rientrare nella società il suo fondatore ed ex responsabile, un capitalista integro, il quale era partito per Washington per dedicarsi alla carriera politica, e ad impadronirsi insieme con lui dell'azienda, appoggiandosi alla fiducia ed alle deleghe dei piccoli azionisti come lei, la cui massa coalizzata è tale da permetterle di scalzare, annegandoli nell'ignominia e nel ridicolo, gli amministratori disonesti. A questa parabola morale in chiave di farsa, improntata a principi di elementare « democrazia» non dissimili da quelli di *Nata ieri* (anche la presa di coscienza del personaggio, pur tanto diverso quanto ad origini ed abitudini, avviene in termini analoghi), i due autori del testo teatrale, Kaufman e Teichmann, avevano attribuito un tono di fiaba tutt'altro che disdiscevole, strutturandola in una serie di quadri, collegati narrativamente, e da realizzarsi scenicamente con una tecnica burlesca, qua e là non immemore di quella espressionistica (si prenda il richiamo *cum grano salis*). La struttura del racconto si è, nel film, «normalizzata », e la commedia ha conservato le sue linee fondamentali ed il suo sapore, pur senza che la regia di Richard Quine incidesse su di essa con particolare originalità (si tratta del tipico film di scenario e di interpretazione, alla cui realizzazione avrebbe potuto benissimo provvedere, invece del Quine, che non è uno specialista del genere, un altro regista). Ma vi è un punto basilare riguardo al quale il testo d'origine ha subito radicale trasformazione, e questo riguarda precisamente la protagonista, e più specificamente la sua età: si pensi che sulle scene il personaggio venne incarnato da Josephine Hull — l'incantevole vecchina di *Arsenico e vecchi merletti* e di *Harvey*, — mentre qui esso è stato adattato alle esigenze della nostra intraprendènte e candida « nata ieri ». Tal mutamento ha fra l'altro consentito, in omaggio a certe esigenze dello spettacolo hollywoodiano, lo sviluppo del rapporto « romantico » fra la donna ed il capitalista « buo-

no », il quale ha tutta l'accattivante credibilità di Paul Douglas. (Il mutamento della personalità fisica della protagonista ha inoltre permesso l'introduzione di alcune variazioni narrative destinate a movimentare il film). E' innegabile, comunque, che un simile processo era reso legittimo dal fatto che il personaggio si presentava fin dalle origini con connotati morali assai affini a quelli del personaggio Holliday: non può stupire, quindi, che l'attrice abbia qui, ancora una volta, dato prova di uno scintillante virtuosismo, come sempre su una corda presso che unica, ma non per questo meno ricco di invenzione. (Giova soggiungere che esemplare e aderentissima allo stile del testo è pure la recitazione, caricaturamente stilizzata, di caratteristi come Fred Clark, come John Howard e via dicendo, nei panni dei capitalisti « malvagi »). Alla conclusione coerente del racconto nella chiave fiabesca originariamente voluta dagli autori del testo teatrale ben si addice la trovatina per cui le ultime inquadrature del film, a differenza del resto, sono a colori. Colori miranti a valorizzare lo sfavillio della « Cadillac tutta d'oro » che la protagonista riceve in dono, con valore di trasparente simbolo.

g. c. c.

Picnic

(Picnic)

Sergìa: Joshua Logan - *soggetto*: dalla commedia di William Inge - *sceneggiatura*: Daniel Taradash - *fotografia* (in *Cinemascope-Technicolor*): James Wong Howe - *scenografia*: William Flannery - *musica*: George Duning - *interpreti*: William Holden (*Hal Carter*), Kim Novak (*Madge Owen*), Betty Field (*Flo Owen*), Cliff Robertson (*Alan Benson*), Arthur O' Connell (*Howard Bevans*), Rosalind Russell (*Rosemary*), Susan Strasberg (*Millie Owen*), Verna Felton (*Helen Potts*) - *produzione*: Fred Kohlmar per la Columbia Pictures, 1955 - *origine*: U.S.A.

Bus Stop

(Fermata d'autobus)

Regìa: Joshua Logan - *soggetto*: dalla commedia di William Inge - *sceneggiatura*: George Axelrod - *fotografia* (in *Cinemascope-De Luxe*): Milton Krasner - *scenografia*: Lyle R. Wheeler - *musica*: Alfred Newman e Cyril Mockridge - *interpreti*: Marylin Monroe (*Chérie*), Don Murray (*Bo*), Arthur O'Connell ((*Virgilio*), Betty Field (*Grace*), Eileen Heckart, Robert Bray, Hope Lange, Hans Conreid, Casey Adams, Henry Slate - *produzione*: Budd Adler per la 20th Century-Fox - *origine*: U.S.A.

Nella prosa e nel « musical », Broadway continua ad essere per Hollywood una delle massime stazioni di rifornimento. Non ci riferiamo solo alla cosiddetta crisi dei soggetti: è anche questione di uomini nuovi, di rinforzo dei quadri soprattutto nel campo della regìa. L'emigrazione artistica verso l'Ovest non è certo un fatto infrequente nel teatro americano. Di rado, però, i risultati del trapianto hanno mostrato così rapidamente la consapevolezza e la disinvoltura che si può riscontrare nel caso di Joshua Logan, già affermato

regista teatrale ed ora realizzatore, per il cinema, di *Picnic* e di *Fermata d'autobus,* commedie di William Inge che egli stesso aveva precedentemente portato sulla scena. Circostanza quest'ultima che — tenuto conto delle ovvie esigenze specifiche del cinema — poteva ora ritorcersi a suo svantaggio. Vero è, d'altronde, che Logan non si può dire in tutto e per tutto un novellino di Hollywood. Vi ha lavorato una prima volta circa vent'anni fa, come dialogatore e sceneggiatore, e per quanto si tratti d'una sosta ingloriosa, è probabile che nella sua esperienza personale non sia rimasta completamente senza frutto. Vero è pure che il prestigio di Logan non correva grossi rischi, con i due soggetti prescelti. Difficilmente il pubblico cinematografico avrebbe rinnegato il successo scenico di una « pièce » come *Fermata d'autobus,* o il Pulitzer e il Drama Critics Circle che avevano già premiato, nel 1953, la commedia *Picnic*. Resta il fatto, sempre gradevole, che a lavoro ultimato spettatori e critici poterono giudicare due autentici film; e anche quando il giudizio non è favorevole (sopra tutto per *Fermata d'autobus*) ciò non deriva mai dall'impaccio dell'eredità teatrale.

I film sono usciti entrambi nel 1956. *Picnic* è stato il primo, e il più interessante. Sulla sua nascita come commedia, e sull'importanza che ebbe già allora Joshua Logan nella combinazione, scrive l'autore William Inge in un vecchio fascicolo di « Theatre Arts ». A quel tempo Inge aveva presentato da poco un'altra commedia, *Torna piccola Sheva,* che conoscemmo anche in Italia grazie alla compagnia di Renzo Ricci e poi al film con Burt Lancaster. Era una commedia di malinconici ripensatori, cecoviani d'America, che si svolgeva nell'odore delle camere chiuse e della fatalità. Ora il commediografo desiderava uscire all'aria aperta e rompere quel grigiore con personaggi vitali e vivaci, assolutamente scoperti, che non si esaurissero nel guardarsi vivere ma si preparassero trepidamente ad una esistenza qualsiasi purchè affrontata liberamente, nella gioia e nella responsabilità. Questo è stato il primo lievito di *Picnic,* e in seguito anche di *Fermata d'autobus*. Ma con tale decisione le difficoltà dovevano ancora cominciare. *Picnic* risulta dapprima una commedia svagata, stentatamente poetica. Inge non sa cavarsela da solo e sottopone il lavoro a un anziano del mestiere, il commediografo regista Joshua Logan, il quale gli dà alcune indicazioni facili ma certamente di grande valore commerciale, come i fatti hanno dimostrato: ridurre lo studio psicologico a vantaggio dei duetti d'amore (nel testo originario la parte del protagonista maschile, cioè William Holden, era secondaria); e scegliere recisamente dei due finali opposti preparati dall'esitante autore, quello a lieto fine. Completata su queste basi, *Picnic* fu inscenata dallo stesso Logan e riscosse le onoranze note.

Parte dei compromessi di cui sopra si riflette anche nel film, che è tuttavia diretto e recitato con la massima applicazione. Il tema di primo piano, ossia l'amore della ragazza di campagna Madge Owens (Kim Novak) e del vagabondo Hal Carter (William Holden) è retto in una cornice di psicologismo ambientale assai frequente nella tecnica teatrale americana; in questo caso, la dimora di Madge e le diverse graduazioni d'orgoglio e d'inquietudine femminile che la proteggono attraverso le altre

componenti la famiglia, madre sorella e pensionante, tutte variamente ferite da ricordi ammonitori o da aspirazioni difficili. La prepotente presenza del nuovo venuto riesce facilmente a spezzare l'opacità dell'apparente equilibrio. L'episodio Madge-Hal si mantiene dapprima sui toni della fabulistica e incantata filosofia cui ci hanno abituato molte figure dello spettacolo americano. Ma questa volta la cadenza voluta non è fine a se stessa perchè serve a meglio definire il personaggio di Madge, « troppo bella per essere vera » (personaggio più letterario, comunque, che poetico), e di fronte a lei la comunicativa baldanza fisica di Hal, l'uomo « che viene da lontano », come ogni provvido realizzatore d'evasioni che si rispetti. Per la sua patetica evasione, Madge è pronta da tempo sebbene non se ne renda conto. Ora la cosa si compirà elementarmente, nelle regole di una biologia floreale. I simili si attraggono, e Madge e Hal sono simili, si completano come le due facce d'una moneta. Nella bellissima Madge sussistono ancora il peso e l'ignoto del sesso, il disagio dell'educazione sbagliata, e specialmente la consapevolezza di una non vinta ignoranza (c'è a ricordargliela la sorella minore, vincitrice d'una borsa di studio universitaria). Nel prestante Hal c'è anzitutto la soluzione di questi problemi. Egli ha ottenuto dalla propria gioia di vivere e dai successi galanti (a nessuno sarà sfuggita qualche strana salacità verbale nei suoi accenni in proposito) la coscienza di una vita da gustare bravamente e — se possibile — onestamente, con vaghe aspirazioni ad una sistemazione comoda e molto differita. Viene in mente la teoria del « divertirsi da giovane e lavorare da vecchio » enunciata da Johnny Case, protagonista della commedia *Incantesimo* di Barry. Hal potrebbe essere la traduzione pratica, non tutta positiva nè ottimistica, di quell'escapismo ideale che aveva, almeno, l'impertinenza di rifiutare una direzione precisa. Egli non abbisogna di cultura o di buona educazione. Fa il selvaggio da autostrada, e la cosa, molte volte, gli rende, benchè sia in fondo una « routine » come un'altra. Ma, cosa definitiva per Madge nel loro incontro, Hal ha anche bisogno d'aiuto. Coraggio e chiarezza morale non sono in lui pari alla gagliardia fisica. Madge intuisce perfettamente che la sua devota accettazione di condividerne il destino incerto stabilirà un rapporto di reciprocità, nel quale sorgeranno problemi molto meno lunari, duramente concreti; ma insieme forse troveranno la via giusta. Concediamo anche a loro due soldi di speranza.

L'avventura di Madge e Hal perderebbe il meglio della sua acuità senza il circostante concertato di donne, che sovrintendono all'incontro e contribuiscono a mitizzarne i profili con satirica emozione. E' in questo estro il risultato meglio raggiunto di *Picnic*. Le presenze erotiche catalizzatrici, nel repertorio di Inge, sono immancabili; determinante in primo luogo, qui, il personaggio di Rosalind Russel, abilissimo malgrado l'intensa marcatura umoristica. Ma si pensi anche al personagio dell'adolescente Terry Moore in *Torna piccola Sheba;* e alla tranquilla e piccante equivocità di Betty Field, padrona della stazione di servizio in *Fermata d'autobus*.

La prima cornice, dunque, è drammaticamente perfetta. Spettacolarmente perfetta la seconda (il picnic) che contiene la prima, ma, a nostro

avviso, presenta i volti d'una folla la quale ha ben poco a che vedere con i personaggi del racconto cui abbiamo finora assistito. Gli eventi di *Picnic,* cominciamo ad accorgercene, non sono facilmente dilatabili alla reale società che vive d'intorno, e che ha probabilmente pensieri e problemi molto differenti, anche nel clima tutto speciale della festa del Labor Day.

La sequenza è stata girata da Logan (alla direzione fotografica James Wong Howe) nel parco di Halstead, una delle piccole comunità del Kansas dove il Labor Day si celebra esattamente nel modo illustrato dal film; e l'autentica popolazione della cittadina si è mescolata agli attori. Che cosa sia il picnic annuale del Labor Day è difficile dire, e la nostra pratica di fronte al comune paesaggio folcloristico del cinema americano non ci soccorre molto. Corrisponde ad una specie di addio all'estate, e comprende le scorpacciate di « hamburgers », i Canti di Ringraziamento, l'ora del dilettante e i riti dei « boyscouts », in una precettistica apparentemente disordinata e irriverente, ma non priva di un suo peculiare senso di dignità e di sanità terrestre. E' in realtà il simposio popolare delle piccole città da Wilder a Sherwood Anderson, che possono confinare da un lato con Pomezia e dall'altro con i villaggi di Mickey Mouse; e l'accostamento Anderson-Disney non è nostro e non è d'oggi, ma risale al 1931 e a quel grande esploratore della provincia americana che fu Cesare Pavese (nel saggio « Middle West e Piemonte »). Indubbiamente, il picnic prospettatoci da Logan è un gran quadro, anche se — come detto — esso non chiarifica, ma lascia invece più soli e dispersi personaggi e stati d'animo del film.

Fra *Picnic,* di Inge e Logan, e *Fermata d'autobus* di Inge e Logan, le parentele sono chiaramente percepibili. Cominciamo col riscontrarvi l'analogia dell'incontro amoroso con uno « straniero » e la definizione di un'altra figura femminile oppressa dalla bellezza, come la Madge di *Picnic.* E via via lo stesso gusto per certe attitudini crepuscolari della provincia, lo stesso caratterismo pittoresco, la stessa sottile vena amorosa messa in rilievo dal dialogo, la stessa imprecisione dei caratteri nello spazio e nella società. Ma sopra tutto, a metà film, la sequenza « distensiva » del rodeo di Phoenix, giustapposta a quella della sagra di Halstead. Il rodeo di *Fermata d'Autobus* si prefigge lo stesso scopo di spiritoso commento dall'esterno e d'intelligente frattura nell'eventuale respiro corto della impostazione teatrale, mediante un espediente tutto visivo — anzi prettamente cinemascopico — giocato con grande spregiudicatezza tecnica. Non perviene alla stessa vastità e fertilità di trovate della corrispondente sequenza di *Picnic,* ma è uno scorcio pieno di bravura, umoristicamente concepito e risolto, ricco di materiale d'osservazione. D'altra parte l'intero film non può competere con *Picnic* per sottigliezza di discorso e sagacia di pittura ambientale. Tutto, il rodeo, l'interno dell'autobus, la stazione di sosta, i panorami nevosi sfoggiano l'implacabile lucidità di quell'America esclusivamente cinematografica, « America pneumatica », che rientra in una prassi ben ferma di Hollwood.

Fermata d'autobus, si ricorderà, venne presentato fuori programma alla Mostra di Venezia, nel settembre scorso, per la serata di gala della

premiazione. Consegnati i Leoni, soddisfatti ed insoddisfatti poterono trovarsi finalmente davanti a chi avrebbe posto tutti d'accordo: Marilyn Monroe, protagonista del film. Quella sera, Marilyn fu un simpatico ed efficace diversivo. Divertì generosamente, con il suo inconfondibile, tollerante candore di vecchia ragazza che non rinnega nulla della faticosa carriera, nemmeno il tempo e le esperienze delle fotografie spinte per calendari. Recitò tranquillamente il suo personaggio — abbastanza banale, in verità — con saggezza e partecipazione. La ballerina Chérie di *Fermata d'autobus,* che si esibisce in piccoli centri di « cowboys » mirando a Hollywood, e sa che il lungo viaggio forse non porterà a nessun risultato, e che comunque bisogna pagarlo, pagarlo in cento umilianti maniere, potrebbe rappresentare bene una tappa intermedia nella vita della stessa Marilyn. Certo è che l'attrice rifinisce Chérie con determinazione veramente singolare, aggiungendovi volentieri qualche tratto di onesta, minimizzante autocaricatura.

Il polo opposto nel film è dato da un altro tipo, stavolta tutto caricaturale: un giovane bovaro (Don Murray) di grossi bicipiti e maniere sbrigative, che con un amico più anziano scende in città e conta di trovarvi una fidanzata. Esso costituisce, nella spiritosa trovata di William Inge, l'equivalente maschile della Madge Owens di *Picnic*: attraente, tonto e vergine, il che non toglie nulla alla sua esuberanza. Un altro caso di verginità pericolosa, cui fa riscontro la cruda esperienza del personaggio femminile, Chérie. Anche Chérie, a suo modo, è il capovolgimento di Hal Carter; per una pulizia morale e molte fantasticherie ideali, miracolosamente salvate. Il « cowboy » vede Chérie e la trova identica al suo sommario concetto di donna-angelo; decide quindi d'impadronirsene, e lo fa con una tecnica che somiglia al saccheggio di un villaggio indiano. Ma la giovane si ribella. Non è un angelo, al contrario. Abita in luoghi scomunicati ed è avvezza agli approcci volgari, ma si difenderà questa volta proprio perchè prova dell'affetto per l'irruento campagnolo, malgrado tutto, e desidera trovare in lui la sensibilità e la cavalleria che gli altri uomini le hanno sempre negato. *Fermata d'autobus* è una commedia leggera: non saranno necessarie altre spiegazioni circa la soluzione del contrasto.

Joshua Logan ha saputo mantenere anche per il secondo film la puntuale tecnica di narrazione cinematografica sfoggiata in *Picnic.* Inoltre, gli va dato atto di aver rianimato in entrambi i film, con effetti eccellenti, il Cinemascope, e non solo nelle grandi sequenze centrali cui abbiamo accennato, la validità delle quali, ripetiamo, non riesce a far corpo con il racconto. Per alcuni campi lunghi sulle verande di *Picnic,* per la ripresa aerea finale, e anche per certi suggestivi primi piani di *Fermata d'autobus,* è a Logan che dobbiamo probabilmente la migliore utilizzazione dello schermo ampio finora veduta nel cinema americano; senza dimenticare beninteso alcuni famosi passaggi di Kazan (*La valle dell'Eden*) e di Dmytryk (*La lancia che uccide, L'ammutinamento del « Caine »*).

Nel suo fortunato rientro a Hollywood, Logan ha anche il merito di essersi fatto accompagnare da un piccolo corteggio artistico di valore. Ha

riversato, infatti, nei due film numerosi attori di teatro: la brava Betty Field (che debuttò nel cinema con Renoir ne *L'uomo del Sud*), la sorprendente Susan Strasberg cui si pronostica un grande avvenire, Eileen Heckart (l'amica di Chérie in *Fermata d'autobus;* ma sostenne, a teatro, anche il ruolo di Rosalind Russell in *Picnic*), Arthur O'Connell, caratteristica di misurato lepore, che è « Virgilio » — nome non casuale — mentore e amico del « cowboy » fracassone. Gli interpreti di stretta cittadinanza cinematografica sono pochi. In *Picnic,* William Holden ostenta una sicurezza che va un po' oltre il disegno del personaggio. Kim Novak è sensibile e diligente. Ma non si tratta mai, nel conto totale, di constatare una preponderanza del talento teatrale su quello cinematografico, o viceversa. Meglio, invece, vedere riconfermata la felicità di un interscambio necessario nelle attuali posizioni dello spettacolo americano. Hollywood ad ogni modo ha un vincitore in proprio: lo sceneggiatore Daniel Taradash, che ha piegato il copione di *Picnic* alle regole cinematografiche con provetta abilità, inventando qualche tocco godibilissimo; come il perplesso ritorno a casa dello scapolo Arthur O'Connell e la sua serata di dubbi, dopo che l'amica gli ha chiesto di sposarla.

t. r.

Attack !
(Prima linea)

Regia: Robert Aldrich - *soggetto*: dal dramma di Norman Brooks « Fragile fox » - *sceneggiatura*: James Poe - *fotografia*: Joseph Biroc - *scenografia*: William Glasgow - *musica*: Frank de Vol - *interpreti*: Jack Palance (*Tenente Costa*), Eddie Albert (*Capitano Cooney*), Lee Marvin (*Colonnello Bartlett*), Robert Strauss (*Bern stein*), William Smithers (*Woodruff*), Richard Joeckel, Buddy Ebsen, Jon Shepodd, Strother Martin, Steven Geray, Peter Van Eyck, Jimmy Goodwin - *produzione*: The Associates and Aldrich Co. per la United Artists, 1956 - *distribuzione*: Dear film - *origine*: U.S.A.

Robert Aldrich è stato l'ultimo in ordine di tempo fra i *coups de foudre* cinematografici dell'intelligenza europea. Si è ripetuta per lui la sorpresa provocata dall'apparizione di Dmytryk nell'immediato dopoguerra (e c'è da sperare che il regista di *Prima linea* non debba deluderci altrettanto rapidamente): il nostro interesse per il cinema vive anche di queste improvvise accensioni di entusiasmo, di queste « scoperte » che ci riportano all'epoca dorata in cui le storie del film erano ancora da scrivere e lo spettatore godeva di un margine d'imprevisto illimitato. Aldrich ci è simpatico proprio perchè l'abbiamo scoperto per gradi, un film dopo l'altro, notando con piacere che la sua firma rappresentava sempre la garanzia di un impegno, di una intelligenza viva e di una personalità riconoscibile dietro la maschera dell'eclettismo. *L'ultimo Apache* fu segnalato da pochi come un « western » più intenso e vibrante del consueto; ma già *Un bacio e una pistola* ci parve il miglior film « nero » degli ultimi tempi: una perfetta assimilazione dello stile di Welles in un apologo cifrato sulla violenza nel

mondo contemporaneo; *Vera Cruz,* arioso e picaresco, testimoniò ancora della presenza di un regista autentico. Poi venne *Il grande coltello,* precisò definitivamente la figura di Aldrich: un anticonformista con delle idee e il coraggio di metterle fuori. Insieme con i film, arrivarono alla spicciolata le notizie biografiche sul giovanotto grasso e un po' sornione che avevamo visto in qualche instantanea. Una scorsa al « credit » di *Luci della ribalta* ci confermò che Robert Aldrich era stato assistente alla regìa del film: e fu come se Chaplin in persona avesse riconosciuto una specie di investitura al nuovo ribelle di Hollywood.

Oggi Aldrich non è più un mito. Conosciamo tutti i suoi film più importanti, lo abbiamo visto di persona a Venezia e discusso con lui. Sia pure a malincuore, dobbiamo prendere congedo dalla leggenda e aprire un discorso critico finalmente obiettivo. L'occasione buona può essere un film come *Prima linea,* nel quale il regista dà la misura completa del proprio temperamento e dei propri limiti.

Si può considerare indicativa di un certo gusto già la scelta del canovaccio, un mediocre dramma di Norman A. Brooks, *Fragile Fox,* rappresentato per poche sere al Belasco Theatre di New York dal 12 ottobre 1954, con la regìa di Herbert Swope jr. e l'interpretazione di Andrew Duggan (Cooney), Dane Clark (Costa), Don Taylor (Woodruff) e James Gregory (Bartlett). *Fragile Fox,* che mette in scena un episodio della « Battle of the Bulge » (la battaglia che si svolse intorno a Bastogne nel dicembre del '44), uscì a Broadway sulla scia del successo di *The Caine Mutiny Court Martial* di Herman Wouk. Il contrasto fra il codardo capitano Cooney e il focoso tenente Costa ripete infatti, con qualche variante, i termini del dissidio fra il capitano Queeg e il primo ufficiale Merik, per arrivare a una soluzione opposta. Nella vicenda del « Caine » si salvano alla fine i valori tradizionali, la disciplina militare contro il senso comune; in *Fragile Fox,* invece, l'autore è dalla parte degli ammutinati, fino al punto di riconoscere le ragioni del tenente Woodruff che spara sul proprio capitano. L'intento polemico è evidente, tanto più che il dramma svela un tenebroso retroscena politico che coinvolge Bartlett, un ufficiale dello stato maggiore: costui vorrebbe chiudere il grave incidente con una medaglia alla memoria per Cooney, ma il senso morale di Woodruff si ribella; il tenente confesserà di essersi fatto giustizia da sè, per evitare che la memoria di un superiore indegno venga onorata. (Pensiamo, per contrasto, al tanto discusso finale di *Fort Apache,* in cui il capitano York riabilita in malafede la memoria del folle colonnello Thursday, che ha trascinato il reggimento a un massacro inutile).

Il dramma di Brooks, per quanto interessante dal punto di vista strettamente contenutistico, venne giudicato dai critici americani come una opera sbagliata. Aldrich non ha dato peso a questo giudizio, trasportando sullo schermo i tre atti senza sostanziali modifiche (secondo la tecnica già adottata per *Il grande coltello*) e ricalcandone le palesi debolezze: basti pensare all'ingenua spiegazione psicanalitica che Brooks offre della vigliaccheria di Cooney, e che il regista ha preso per oro colato. Ma l'errore di Aldrich è stato soprattutto quello di mantenere il film in

una chiave di estrema tensione, giocando sui registri vocali più acuti dei suoi interpreti e su alcune risorse di sapore granguignolesco, e annullando alla fine ogni possibilità di progressione drammatica. Già nel film tratto dal dramma hollywoodiano di Odets, Aldrich si era mantenuto sui toni dell'esasperazione: ma con maggiore accortezza e valendosi di un dialogo più efficiente. Qui la tensione si esaurisce in se stessa: ed è facile constatarlo osservando che i personaggi più riusciti non sono l'ossesso Costa di Jack Palance nè il piagnucoloso Cooney di Eddie Albert (una scelta non del tutto convincente), quanto piuttosto il represso Woodruff (William Smithers, un eccellente giovane attore che proviene da Broadway) e il machiavellico Bartlett di Lee Marvin.

Prima linea, se si eccettuano le bellissime scene dell'attacco in un esterno bianco di sole e di polvere, non presenta neppure una particolare originalità di visione rispetto ad altri film sulla guerra. Pesa sull'opera di Aldrich il ricordo di *Salerno ora X, Bastogne, Bataan, I sacrificati, I forzati della gloria*: tutte raffigurazioni di una verità più intima e dignitosa, spesso lontana da ogni compiacimento nell'affrontare il personaggio del cittadino in uniforme.

Possiamo accettare *Prima linea* come un altro aspetto dell'inferno personale di Aldrich, i cui luoghi deputati ci erano già passati davanti in *Il grande coltello*, in *Un bacio e una pistola* (dove la città produce i suoi mostri, come nel vecchio *M* di Lang), in *Foglie d'autunno* e perfino in *Vera Cruz* (che potrebbe essere una moralità sulla distanza incolmabile fra gli uomini). Senza dubbio abbiamo di fronte un regista fedele ai propri temi: anche *Prima linea* si conclude con un personaggio che annulla se stesso in nome della dignità umana (la morale stoica dell'attore suicida di *Il grande coltello*). Ma cominciamo ad avvertire nella vena di Aldrich molte gonfiezze e sottolineature inutili, un gusto alla Clouzot che fa già pensare alla nascita di una retorica.

t. k.

The Harder They Fall
(Il colosso d'argilla)

Regia: Mark Robson - *soggetto*: dal romanzo di Budd Schulberg - *sceneggiatura*: Philip Yordan - *Fotografia*: Burnett Guffey - *musica*: Hugo Friedhofer - *interpreti*: Humphrey Bogart (*Eddie Willis*) Rod Steiger (*Nick Benko*), Mike Lane (*Toro Moreno*), Jan Sterling (*Beth Willis*), Jersey Joe Walcott (*George*), Edward Andrews, Harold J. Stone, Carlos Montalban, Nehemiah Persoff, Felice Orlandi, Herbie Faye - *produzione*: Philip Yordan per la Columbia Pictures, 1956 - *origine*: USA.

Trial
(L'imputato deve morire)

Regia: Mark Robson - *soggetto*: dal romanzo di Don M. Mankiewicz - *sceneggiatura*: Don M. Mankiewicz - *fotografia*: Robert Surtees - *scenografia*: Cedric Gibbons e Rondall Duell - *musica*: Daniele Amfitheatrof - *interpreti*: Glenn Ford (*David Blacke*), Dorothy Mc

Guire (*Emma*), Arthur Kennedy (*Barney Castle*), John Hodiak (*Il Procuratore Armstrong*), Katy Jurado (*Signora Chavez*), Rafael Campos (*Angelo Chavez*), Juano Hernandez, Robert Middleton - *produzione*: Charles Shenee per la Metro-Goldwyn-Mayer.

Due film di Mark Robson, usciti quasi contemporaneamente sugli schermi italiani, ci permettono di annotare qualche osservazione sulla personalità di questo regista, che appartiene alla nutrita schiera delle « ipotesi » formulate dalla critica nel campo sempre un po' misterioso del cinema hollywoodiano. Ricordiamo che Robson ha all'attivo film notevoli come *Il grande campione, Odio, Questo mio folle cuore, I ponti di Toko-Ri;* inutile esaminare il suo passivo, che è più o meno quello di ogni regista americano non insensibile agli allettamenti del lavoro di confezione.

Il colosso d'argilla, è tratto dal romanzo *The Harder They Fall* (Random House, 1947) di Budd Schulberg, che racconta in chiave la storia dell'ex campione mondiale dei pesi massimi Primo Carnera (nel romanzo: Toro Molina; nel film: Toro Moreno). La carriera, cioè, di un pugilatore mediocre, ma dotato di un fisico eccezionale, che viene sfruttato da una « gang » attraverso una serie di incontri patteggiati, e infine mandato al macello. Nel dramma di Toro è facile leggere, in trasparenza, le vicende del clamoroso « racket » che « Broadway Bill » Duffy organizzò, fra il '30 e il '34, alle spalle del buon gigante di Sequals. Spesso il soggetto del film non fa che parafrasare avvenimenti ben noti agli storici del pugilato: il primo trionfale giro di Carnera per gli stadi americani (23 vittorie su 24 incontri, con un profitto di 700.000 dollari per gli organizzatori); il personaggio del « manager » allontanato dai gangsters, che può vagamente ricordare quello di Leon See, il primo impresario del colosso friulano; la spugna imbevuta di etere applicata al viso del pugile che non vuol vendere l'incontro (capitò al boxeur Leon Chavalier, in un « match » che si svolse a Oakland); la morte di Ernie Schaaf, che era stato conciato per le feste da Max Baer e che Carnera credette in buona fede di aver ucciso sul ring; infine il drammatico incontro del 14 aprile '34 in cui lo stesso Baer (che appare anche nel film) strappò a Carnera il titolo mondiale umiliandó per sempre il nostro fragile golia.

Dal romanzo di Schulberg (uno scrittore che continua ad alimentare tutta una corrente del cinema americano), Philip Yordan ha tratto una sceneggiatura per lo meno discutibile. A differenza del libro, il film si conclude infatti con la ribellione di Eddie, il giornalista fallito che ha accettato di far parte del « racket »: egli regala i dollari mal guadagnati al povero Toro, perchè possa tornare a casa, e decide di combattere i gangsters della boxe con una grande campagna di stampa. Ma su quali giornali scriverà Eddie, se già all'inizio del film abbiamo saputo che nessun quotidiano accetta più la sua collaborazione? Quale editore avrà il coraggio di mettersi a viso aperto contro una « gang » così potente? E come mai, del resto, Eddie si impressiona tanto di fronte al crollo di Toro, che egli stesso ha contribuito a preparare? A parte il finale, decisamente gratuito, il copione rivela le

maggiori debolezze proprio alla luce di una logica elementare: anche lo imbroglio organizzato intorno a Toro risulta ingiustificato, perchè il poveraccio appare davvero inaccettabile come pugilatore, così grosso e tonto, senza neppure la forza che Carnera indiscutibilmente possedeva.

Potremmo dire che *Il colosso d'argilla* sta alla vera storia del nostro ex campione press'a poco come *L'imputato deve morire* (tratto da un romanzo di Don M. Mankiewicz che nella versione italiana si intitola *Processo ai giudici*) sta alle vicende del caso Rosenberg: almeno per ciò che riguarda il movimento d'opinione creatosi negli Stati Uniti, intorno alla condanna dei due coniugi accusati di spionaggio (e che nel film viene riferito a un immaginario Angel Shavez: un ragazzo messicano processato per il presunto omicidio di una compagna di scuola di razza bianca).

Mark Robson rivela in questi due film una certa propensione a occuparsi di quello che gli sta intorno, ma anche la mancanza di una vera autonomia di giudizio. Di fronte ai gangsters del pugilato non sa alzare che una protesta retorica e inerte; nel caso del meticcio processato tira in ballo tutti i mali dell'America di oggi, dal maccartismo al razzismo (c'è perfino, a confondere le idee, un presidente di tribunale negro), in un pastone confuso al quale soltanto la prevalenza dell'ingrediente anticomunista riesce a dare un minimo di significato.

L'eroe di *L'imputato deve morire* è una specie di bravo figliolo, un avvocatino preso nel giro di problemi che non capisce perfettamente. Ci permettiamo di non credere a tanta ingenuità, nè all'improbabile messaggio di un film che rappresenta un compromesso abbastanza odioso, secondo la vecchia regola del colpo al cerchio e alla botte.

Come opere concluse, dobbiamo dunque giudicare insufficienti sia *Il colosso d'argilla* che *L'imputato deve morire*. Ma si tratta, in ogni modo, di film interessanti e vivi, nei quali Robson dà conferma di un talento notevole. *Il colosso d'argilla,* pur non avendo la suggestione straziante di *Stasera ho vinto anch'io* di Robert Wise, resterà probabilmente fra i classici film sul pugilato per l'attenta descrizione di un ambiente e dei tipi che vi gravitano intorno, per la selvaggia violenza, forse senza precedenti, dei suoi « fights », per il ricordo del volto devastato di un Humphrey Bogart sull'orlo della dannazione. Anche *L'imputato deve morire* ha almeno una sequenza memorabile, quella del « meeting » al Madison Square Garden: qui gli umori del regista si scaricano in una direzione precisa, non importa se parziale o addirittura settaria. Lo svolgimento di questo episodio fa pensare a un'influenza espressionista di Welles (come del resto, nell'altro film, il pullman pubblicitario che appare più volte, con le grandi sagome di Toro in cartone): ma Robson ha finalmente un'idea chiara in mente, vuol illustrare (sia pure con malignità) il *politician* con tutto il suo bagaglio di trucchi da comizio. Chi conosce il rituale particolarissimo dei raduni comunisti negli Stati Uniti non potrà fare a meno di ammirare l'intelligenza dei particolari, la forza satirica di certe notazioni. Bisogna ricordare, per questa sequenza, l'interpretazione di Arthur Kennedy, un attore di gran classe: peccato che nel film il suo personaggio si riduca a

un « villain » da quattro soldi, al servizio della più banale propaganda reazionaria. Poteva diventare un'occasione per studiare dall'interno la mentalità di un dirigente comunista (un tale tipo di analisi viene sollecitata, in questo momento, da molti settori di sinistra): si risolve invece in una desolante manifestazione di stupidità.

t. k.

Guys and Dolls
(Bulli e Pupe)

Regìa: Joseph L. Mankiewicz - *soggetto*: dalla commedia di Jo Swerling ed Abe Burrows tratta da un racconto di Damon Runyon - *sceneggiatura*: Joseph L. Mankiewicz - *fotografia* (in *Cinemascope-Eastman Color*): Harry Stradling - *scenografia*: Joseph Wright - *musica*: Frank Loesser - *coreografia*: Michael Kidd - *costumi:* Irene Sharaff - *interpreti*: Marlon Brando (« *Cielo* » *Masterson*), Jean Simmons (*Sara Brown*), Frank Sinatra (*Nathan Detroit*), Vivian Blaine (*Adelaide*), Robert Keith (*Ten. Brannigan*), « Tutta ciccia » Johnson (*Stubby Kaye*), B. S. Pully (« *Boia* » *Giulio*), Johnny Silver, Sheldon Leonard, Dan Dayton, George E. Stone, Regis Toomey, Kathryn Givney, Veda Ann Borg, Mary Alan Hokanson, Joe Mc Turk, Kay Kuter, Stapleton Kent, Renée Renoir e le Goldwyn Girls - *produzione*: Samuel Goldwyn, 1956 - *origine*: U.S.A.

Della raccolta di racconti di Damon Runyon *Guys and Dolls*, Josef L. Mankiewicz, e prima di lui gli autori della omonima commedia musicale, hanno scelto solo il primo pezzo, *L'idillio della signorina Sara Brown,* che prende spunto da una trovata assai gustosa, la corte fatta per scommessa — anche se terminerà con le prevedibili nozze — da un tipo della malavita ad una giovane missionaria dell'Esercito della Salvezza. Solo che in Damon Runyon, come in Ring Lardner o in Marc Hellinger, la trovata, la situazione originale, sono secondari rispetto alla capacità di creare un'atmosfera, soprattutto mediante una scrittura libera da eleganze letterarie e vicinissima al linguaggio parlato fin oltre il limite della sgrammaticatura. La malavita newyorkese, la piccola malavita in ispecie dei giuocatori di professione, dei ladruncoli, dei bookmekers, degli imbroglioni, la piccola malavita delle interminabili partite a dadi e degli albergucci di infimo ordine è vista dallo scrittore con l'immediata simpatia d'uno scettico che teme sì lo slancio sentimentale e tuttavia si schiera senza incertezze con un mondo di uomini che vede dagli altri troppo frettolosamente condannati. Il flusso di simpatia, a causa forse di codesto scetticismo proprio di certo giornalismo americano (da cui Runyon proveniva), non diviene giudizio preciso d'una condizione umana, sicchè i suoi personaggi restano un poco a mezz'aria, senza uno sviluppo; il che non significa che l'opera di Damon Runyon, pur in questo limite che la tiene al di sotto dell'arte, non abbia pregi di vivacità e di spontaneità che la collocano a buon diritto tra la buona moderna narrativa americana. Ma, appunto, il lettore non può godere Runyon solo nel divertimento esteriore degli in-

trecci, senza prima gustarne il tipico modo di raccontare, che costituisce un problema sia per il traduttore in altra lingua sia per il riduttore a forme espressive diverse. Mankiewicz è senza dubbio regista di solido e non grossolano mestiere, ma forse troppo vario nei temi e negli accostamenti per possedere la necessaria sensibilità che aiuta a cogliere le caratteristiche specifiche d'uno stile, cosicchè il suo incontro con Runyon è rimasto indeciso fra la ripetizione meccanica della commedia musicale, con lo spettacolo per lo spettacolo che ne consegue, ed un più diretto rifarsi alla spontaneità dell'originale. Il film segue dunque diversi motivi senza che riescano a comporsi in un qualche equilibrio. Le coreografie di Michael Kidd, innanzi tutto, sono ben lontane dal superficiale decorativismo di altri « musicals » e tendono a dare un'*interpretazione* del testo, in chiave esasperatamente ironica, con sequenze assai suggestive come quella della partita a dadi nel sotterraneo. Ora, coreografie di questa fatta, seguendo una loro interpretazione del racconto d'origine, non costituiscono la consueta parentesi musicale allo svolgersi dell'azione, ma ne divengono parte integrante. Viceversa, Mankiewicz si attiene ad un diverso stile, di maggiore realismo, anche qui con incertezze e frammentarietà, seguendo per le scene Brando-Simmons il metro della banalità hollywoodiana, con i dialoghi sentimentali in cui è assente qualsiasi ironia, e per le scene Sinatra-Blaine e dei caratteristi un metro che vorrebbe ricalcare l'« humour » dello scrittore. Se ne vedono le conclusioni: il dialogo che sulla pagina runioniana è così « parlato » diviene qui falsamente letterario, dato che il gergo è inquadrato in una cornice non sua, ed i personaggi non acquistano né rilievo né amalgama fra di loro. Da queste contraddizioni Mankiewicz non sa uscire, restando mediocre anche sul piano del puro divertimento, e sciupa ad un eccellente attore come Marlon Brando l'occasione d'un personaggio insolito, quell'Obadiah Masterson che tutti chiamano « Il Cielo » perchè « scommette così alto e così alto che nessuno arriva più su », personaggio qui ridotto all'anonimità del solito pseudocattivo dal cuore d'oro.

c. g. l.

Les diaboliques
(I diabolici)

Regìa: Henri-Georges Clouzot - *soggetto*: dal romanzo di Pierre Boileau e Thomas Narcejac « Celle qui n'était plus » - *sceneggiatura*: Henri-Georges Clouzot, Jérome Geronimi, René Masson, Fréderic Grendel - *fotografia*: Armand Thirard e Juillard - *scenografia*: Léon Barsacq - *musica*: Georges Van Parys - *interpreti*: Simone Signoret (*Nicole*), Paul Meurisse (*Michel*), Vera Clouzot (*Cristina*), Charles Vanel (*l'ispettore*), Pierre Larquey, Michel Serrault, Jean Brochard, Georges Poujouli, George Shamarat - *produzione*: Filmsonor, 1956 - *origine*: Francia.

Nell'ambito della narrativa poliziesca Clouzot si è sempre ricollegato a testi mediocri e commerciali; basta pensare alla costante predilezione dimostrata per S. A. Steeman con *Le dernier des six*, 1941, *L'As-*

sassin habite au 21, 1942, *Quai des Orfévres,* 1947 (il cui titolo italiano si rifà all'originale del romanzo: *Légitime defense*). Né fa eccezione *I diabolici,* tratto da *Celle qui n'était plus* di Boileau e Narcejac, se non erro finora inedito in Italia, che ha tutte le caratteristiche d'un certo tipo di narrativa poliziesca: un intreccio complicato senza preoccupazioni di verosimiglianza, e con frequenti parentesi sadiche. L'incontro fra Clouzot e codesti scrittori è meno casuale di quanto appaia a prima vista, se si considera che il filone del « giallo popolare » ha una sua robusta tradizione in Francia, che riguarda, è vero, più il costume d'un'epoca che la letteratura, ma ha determinate incidenze anche sulla letteratura e sul cinema. Da Gaston Leroux a Maurice Leblanc, gli « eroi », come Rouletabille ed Arséne Lupin, non hanno consistenza alcuna, schematizzati come sono in una serie sempre uguale di atteggiamenti e di azioni; eppure alla mancanza di evidenza psicologica e d'un minimo di verosimiglianza è bastato supplire con la tecnica consumatisisma del « colpo di scena ad ogni pagina » per creare sia un vasto pubblico di lettori sia quella atmosfera di sopravvalutazione per i valori letterari effettivi che dà modo agli epigoni ancor più mediocri dei « maestri » di incontrare anche oggi una larga fortuna. Superati con la prima guerra mondiale, testi consimili possono essere ripresi in chiave satirica, come ha fatto, anche se con debole risultato, Marcello Pagliero, ma si rivelano pesantemente anacronistici quando sono riproposti come tali. Pure, anche Jacques Becker che in *Touchez pas au Grisbi* (Grisbi, 1955) aveva cercato attraverso le interessanti pagine di Albert Simonin di legare la predilezione d'un genere ad esigenze più autentiche di indagine umana, realizza ora un *Arséne Lupin.* Indice di una decadenza? Certo non può non risaltare la singolare coincidenza che i maggiori registi francesi, con diversità di impegno e di risultati, chi sul piano della cultura chi solo d'una parentesi minore di « divertissement » ritornano al passato: dai modesti esempi citati di Clouzot e di Becker a quelli, degni di ben altra considerazione, di Renoir e di Clement. Tornando a *I diabolici,* si tratta d'un collegio fuori Parigi, dove un direttore maniaco infligge ogni sorta di punizioni agli allievi e di umiliazioni agli insegnanti ed alla moglie, a cui impone la presenza della propria amante (fra le due donne esistono peraltro rapporti anormali, che il film, nell'edizione italiana, adombra soltanto). E' quest'ultima a convincere la moglie ad assassinare il marito, è quest'ultima ad architettare un piano « perfetto »: la vittima sarà drogata e, in stato di incoscienza, affogata nella vasca da bagno, indi immersa nottetempo nella piscina del collegio, dove sembrerà essere annegata per un disgraziato accidente. Senonché il cadavere e diversi indizi concorrono a far supporre una impossibile resurrezione. I motivi, i limiti, le caratteristiche di Clouzot son tutti presenti nel film, che presenta un'evidente frattura con i due ormai lontani capidopera del regista, *Il corvo* (Le corbeau, 1944) e *Legittima difesa,,* da cui pure è possibile cogliere i nessi di derivazione, nel contesto della parabola discendente clouzotiana. Anche *Il corvo* si basava su una trama del « giallo » più tradizionale, le lettere anonime che sconvolgono un piccolo paesino (soggetto ripreso più tardi in

un brutto «remake» hollywoodiano): tuttavia era solo un pretesto alla scoperta per molti versi nuova — per l'ipocrisia, la crudeltà dei rapporti umani, la atonia spirituale — della provincia francese, dove la tecnica della « suspense » non dava luogo al puro giuoco d'effetti, sapientemente di mestiere, del « giallo » di buon livello. S'avvertiva dietro, o pareva d'avvertire, una sincera carica umana, anche per la preziosa collaborazione di Louis Chavance, non a caso già aiuto di Vigo; ed a Vigo poteva ricollegarsi il sottofondo anarchico rabbiosamente distruttivo, del resto ritrovabile in parecchi registi francesi, anche di tipo assai diverso da Vigo (è il caso, tanto per fare un esempio, del disegno animato di Grimault e Prevert *La pastorella e lo spazzacamino,* Le bérgere et le ramoneur, dove peraltro l'anarchismo non è pessimista e la distruzione parte dalla speranza del nuovo e del meglio). *Legittima difesa* spostava la indagine ambientale al mondo della giustizia, con un eccellente equilibrio narrativo, che fece pensare a Clouzot come ad una sorta di Simenon del cinema, che adombrasse la vena felice del narratore realistico in un genere letterario e spettacolare di più facile presa sullo spettatore. In realtà, *Il corvo* e *Legittima difesa* restano felici eccezioni d'un'opera in cui alcuni motivi da secondari son diventati essenziali, portando ad un integrale rovesciamento della posizione del regista, per il quale, da allora in poi, il male non sarà più il doloroso risultato d'un sincero accostamento al reale bensì ne diverrà il presupposto e se vogliamo la lente deformante con cui il reale è colto. Più che di male sarà meglio tuttavia parlare di crudeltà e ritornare quindi al motivo sadico: considerare il male come presenza immancabile, dare ad ogni prospettiva una colorazione pessimistica, e ancora stare all'interno d'una sincera partecipazione del reale ed in particolare tenersi legati a radici profonde del mondo intellettuale francese contemporaneo e del cinema francese in particolare, vuol dire tenersi legati al naturalismo del cinema francese d'anteguerra. Il sadismo, insistendo con compiacenza su ciò che è anormale e volendolo far passare per tipico, rende inautentici, eccezion fatta per qualche felice momento, i film successivi e già *Manon* (1949), nella totale distruzione dei rapporti umani e dei valori, nella necrofilia (la sequenza finale), nell'effetto grossolanamente brutale (lo strangolamento col filo del telefono) rende difficile un « contatto » con lo spettatore sul piano espressivo. Nel clima decadente di *Manon* lo stile naturalistico già stride; in *Vite vendute* (Le salaire de la peur, 1952) si aggiunge anche l'estremo compiacersi di se stesso fino al virtuosismo. Il motivo sadico nei *Diabolici* diventa elemento centrale, non più sottofondo o parentesi, ma tessuto connettivo, per così dire, dell'opera: si veda il protagonista, Michel, ma si esamini con attenzione anche la struttura di alcune sequenze e non tanto quella del delitto, in cui la minuziosa analisi descrittiva risulterà funzionale agli sviluppi del racconto, quanto quella, tutta morbosamente insistita, della « morgue ». Manca a Clouzot la salvaguardia dell'autoironia, che rende accettabili, nell'ambito dello « spettacolo » molte inverosimili sequenze di Hitchcock; sicchè non riesce a sfuggire al ridicolo o ad evitare il gusto più deteriore, che richiama con immediatezza le messe in

scena del Grand Guignol, riferimento non impreciso quando si ricordi che per il noto « teatro dell'orrore » parigino, Clouzot scrisse, e fece rappresentare, una commedia nel '40, *On prend les memes*. *I Diabolici*, salvo la prima parte — la descrizione ambientale — non è peraltro un film nemmen vagamente naturalistico, anzi è piuttosto interessante rilevare come Clouzot, riprendendo qualche frammentario tentativo rinvenibile nelle opere precedenti, sia ricorso ad uno stile che sta a mezzo fra l'espressionismo tedesco dei Wiene e dei Wegener e certe sue tarde e mediocri ripetizioni hollywoodiane (il *Frankenstein* di Whale), ricollegandosi all'uno per la sapienza, ma ormai quanto invecchiata, delle illuminazioni suggestive, ed alle altre per l'uso, e l'abuso, della colonna sonora in funzione della « suspense ». E' interessante, si diceva, perchè il ricorso a stili eterogenei con in particolare il ritorno all'espressionismo, ad uno stile cioè fuori del tempo e della cultura degli anni presenti e fuori in ogni caso dall'attuale cinema francese in cui Clouzot, anche e soprattutto per i suoi limiti, è ben radicato, mi pare una rinuncia all'impegno passato e l'accettazione del « mestiere », ormai definitiva, con la possibilità, rinunciando alla coerenza stilistica, che è riflesso di una coerenza interiore, di seguire le strade di più immediata resa spettacolare. Su questo rigo, il film è solidamente costruito ed ha una sua presa. Nel concerto d'una recitazione impostata su tipi fissi (il maniaco, la sventurata vittima, la fredda calcolatrice ecc.), Charles Vanel riesce a disegnare con sobrietà la figura d'un anziano poliziotto, che costituisce l'unica nota sincera e viva del fittizio mondo de *I diabolici*.

c. g. l.

Le recensioni sono state curate da Giulio Cesare Castello, Fernaldo Di Giammatteo, Tullio Kezich, Ernesto G. Laura, Tino Ranieri.

LA TELEVISIONE

L'« originale » televisivo

Per « originale televisivo » si intende comunemente un lavoro concepito e scritto espressamente per la televisione. Definizione troppo vaga ed ambiziosa come si vede, perchè parrebbe che con essa si intenda differenziare l'« originale » dal non-originale e quindi indirettamente indicare quale sia la vera televisione rispetto a quella adulterata e fasulla. Ma dire che questo o quel lavoro è « vera » televisione, perchè scritto per la televisione, è dire un bel niente, poichè resterebbe da chiarire cosa è la televisione, cioè la natura, l'essenza dello spettacolo televisivo.

Comunque diamo per buona codesta accezione dell'originale televisivo comunemente accettata e cerchiamo per prima cosa di prendere coscienza della realtà, cioè dello stato dei fatti in questo settore della televisione italiana.

Dopo i lunghi viaggi di studio in U.S.A. e in Inghilterra che i dirigenti della nascente televisione italiana fecero qualche anno fa, essi notarono l'enorme numero di lavori teatrali che la BBC-TV allestiva in Inghilterra e a cui si contrapponevano gli innumerevoli spettacoli su copioni originali che fiorivano nella televisione americana.

In questi viaggi sta forse la chiave per comprendere come mai si giunse in Italia a ravvisare nel settore drammatico quello più nobile, più impegnato sul piano espressivo e tecnico.

Di qui la lunga serie di lavori teatrali teletrasmessi di solito il venerdì e il tentativo di valersi di copioni appositamente scritti per la televisione attraverso un regolare concorso bandito nel marzo '55 dopo vari interessanti esperimenti. Furono messi in palio tre premi, uno per il settore drammatico, l'altro per il comico e il terzo per il genere sociale. I partecipanti furono 83. Risultarono vincitori Ginetta Ortona per il dramma *I nostri figli* e Costa e Benti per la commedia *Casa, dolce casa.* Il terzo ha portato sugli schermi televisivi vari altri lavori presentati al concorso, come per es. *L'Inseguimento* di R. Bacchelli e *Il Signor Vanità* di Bertoli.

Se dovessimo basarci su tali lavori, dovremmo giungere alla conclusione che il livello medio dei copioni presentati era così basso da rendere più che arduo il compito della giuria incaricata di assegnare i premi.

Ma per non restare nel vago e nel generico preferiamo analizzare due « originali ». *I nostri Figli* di G. Ortona e *La Frattura* di Paolo Levi, ul-

timo originale in ordine di tempo allestito dalla TV italiana.

Scegliamo questi due lavori perchè in generale sono stati accolti con favore dal pubblico e dalla critica — merito in gran parte della regia attenta ed efficace di Piero Turchetti e Luigi Di Gianni — e tenteremo attraverso questa analisi di risalire a principi di ordine generale, tali da contribuire all'avanzamento della tecnica espressiva televisiva in questo settore.

Infatti, come giustamente dice il Bate, « l'obbligo per il critico televisivo di essere costruttivo è pressante. I critici di altre forme di spettacolo raccomandano ai loro lettori di andare a vedere o disertare uno spettacolo. Quando hanno dato il loro giudizio e lodato o biasimato in proporzione giusta, il loro compito è finito. Il critico televisivo deve andare oltre e descrivere come, secondo la sua opinione, il lavoro poteva essere migliorato... l'opinione quindi del critico televisivo deve essere molto più positiva e di aiuto di quanto non lo sia quella del critico teatrale e cinematografico » (1).

Fedeli a questo principio procediamo all'analisi del lavoro della Ortona *I nostri Figli*. Ecco in breve di cosa si tratta.

Una certa mattina in casa dei signori X, ricchi borghesi già in età matura, il telefono squilla. Risponde Lina, la cameriera, poichè i padroni sono tornati tardi da una festa e dormono ancora. Anche Gisella, la loro figlia sedicenne, dorme. Una voce anonima comunica la morte di un giovane, Giuliano Danzi, e riattacca. Lina ignora chi sia il giovane ed avverte i padroni. Poco dopo, ad intervalli regolari, altre telefonate di amici di Gisella confermano la notizia. I genitori sono messi un po' in orgasmo da queste telefonate. Chi è questo giovane? Un amico di Gisella? Ma di Gisella e della vita che essa conduce cosa sanno effettivamente? Hanno ora entrambi una certa età; di che cosa si interessano? Come vivono? Hanno cambiato casa di recente e ciò sembra aver ridato nuovo vigore al loro matrimonio che si avviava stancamente sulle rotaie del binario morto dell'abitudine e della noia. Una nuova telefonata, a cui risponde il padre, aumenta il loro orgasmo. Ricordano che rientrando non sono passati dalla stanza della figlia. Il padre dopo un po' di esitazione va a rassicurarsi che la figlia sia a letto. Ritorna dalla moglie. Gisella dorme. Ma deve aver pianto la sera precedente. C'è accanto a lei un fazzoletto ancora umido. Certo quel Giuliano ha a che fare con la figlia. Forse erano fidanzati. Ma no, non è possibile! O meglio, è preferibile pensare così perchè egli è troppo debole e non saprebbe affrontare la situazione. Finalmente la figlia si sveglia; è normale, come al solito. Rimasta sola con la madre, le confessa di essersi fidanzata con Giuliano. La madre tace. Anche il padre sopraggiunto non sa fermare la figlia e dirle la verità allorchè il telefono squilla di nuovo. A sera Gisella e i genitori tornano a casa disfatti. I genitori sentono di essere impotenti a fare qualcosa per la figlia. Non sono colpevoli. Forse unica colpevole è la vita.

Ora questa storia, così come è stata costruita dalla Ortona, si presenta a più di una interpretazione. Il tema del lavoro vorrebbe essere forse un atto di accusa grave, senza attenuanti contro i genitori. Ma in questo caso il lavoro sarebbe finito nel momento in cui squilla il telefono, i genitori di

Gisella restano come paralizzati e Gisella apprende da una voce metallica e fredda la notizia che le spezzerà il cuore.

Può darsi invece che la Ortona volesse dirci che i genitori anche se hanno sbagliato possono correggersi; allora il padre di Gisella avrebbe dovuto compiere il primo gesto coraggioso della sua vita e dire alla figlia tutto.

Inoltre che funzione hanno le telefonate, se esse man mano non spostano il centro dell'interesse dal rapporto fra i coniugi a quello tra genitori e figlia. E in questo senso sarebbe stato molto meglio far sì che i genitori avessero avuto piena cognizione del rapporto d'affetto esistente tra Gisella e Giuliano prima del risveglio della figlia, per es. facendo trovare al padre una lettera di Giuliano sul comodino della figlia.

Tutto sarebbe risultato più fluido e stringato e soprattutto non ci sarebbe stata quella continua confusione fra i due centri d'interesse, rapporto marito-moglie, genitori-figlia, che è il lato più debole del lavoro.

Concludendo il lavoro della Ortona presenta un'idea molto buona che però ha assunto una forma espressiva tale da snaturarla e da ridurla a stato di evanescente nebbia. Si sente che c'è ma non si distingue di che natura sia.

La stessa osservazione si può fare, dopo attenta analisi, al lavoro di Paolo Levi *La Frattura.*

Una madre vissuta per anni sola col figlio s'accorge con dolore che da qualche tempo egli non le si confida più. E tenta con ogni mezzo di sapere cosa le nasconda. Finchè, messa al corrente da un amico, affronta una commessa di negozio che pare amoreggi con lui. E a questo punto viene a sapere che il figlio non è più un bambino, ma un uomo che ha avuto una relazione con la donna ed è riuscito persino a cavarsela da solo senza danni. Da ora in poi la dona lascerà che il figlio viva la sua vita da solo.

E qui viene spontaneo di chiedersi: il Levi voleva condannare una certa categoria di borghesi che sanno solo pensare alla loro tranquillità economica e morale a costo di rovinare una povera ragazza? Parebbe di sì se si considera la natura del rapporto che il giovane ha avuto con la commessa. In caso contrario l'autore poteva limitarsi a darcelo come un normale flirt senza giungere all'estremo di un amore totale.

Dice Piera la commessa, ad un certo punto: « Gli ho dato tutto, ho acconsentito a tutto, sono scesa ad ogni compromesso per lui, senza chiedergli niente.. E lui lo sa bene. Soltanto il suo amore, nient'altro. Ma suo figlio... glielo dica... ormai non me ne importa più niente, mi ha pagato con moneta falsa. E adesso, vada via, per favore... ».

Simili parole conferiscono una tale forza nell'economia generale del lavoro al personaggio di Piera da farci pensare che attraverso di esso l'autore abbia voluto darci il suo giudizio morale sulla vita.

Come si vede, sia nel caso del lavoro della Ortona che in quello del Levi, le osservazioni che si possono formulare sono di ordine tale che potrebbero essere fatte anche a lavori concepiti per il teatro o per il cinema, il che ci porta alla prima conclusione importante. E cioè che l'originale televisivo deve obbedire, per essere valido, alle leggi generali della drammaturiga.

E quindi la soria deve avere un suo

chiaro significato morale e tradurre una chiara concezione morale della vita e degli uomini. Questo significato per dare luogo ad uno spettacolo deve tradursi in un conflitto potenziale il cui scoppio dà luogo appunto al dramma con possibilità di crisi acute (catastrofe) e di soluzioni (catarsi). Nel lavoro del Levi il conflitto c'è: da una parte una madre con il suo affetto egoistico, dall'altra un figlio con le sue esigenze di vita autonoma. Ma il conflitto non è bene articolato, perchè ad un certo momento, forse involontariamente, si è spostato ed è diventato conflitto tra mentalità borghese e, diciamo, in generale, proletariato.

Così anche nel lavoro della Ortona si intravede un conflitto; da una parte il mondo dei genitori chiusi nei problemi particolari della loro età, dall'altra quello dei figli che si svolge autonomamente secondo leggi sue proprie.

Ma a questo conflitto si mescola inopportunamente quello tra i coniugi stessi e si finisce per non capire più niente.

Con ciò non vogliamo dire che in un dramma ad un conflitto centrale non possano aggiungersi altri periferici, ma a patto di concatenarli bene fra di loro, in modo che lo sviluppo dei primi si ripercuota sui secondi e li faccia sviluppare a loro volta, e questo non è il caso de *I nostri figli*.

Dunque la drammaturgia televisiva deve rispondere alle leggi della drammaturgia generale, ma ci sono altre considerazioni che si possono fare sui due lavori che ci fanno intravedere tutto un settore già più specificamente televisivo.

Noi sappiamo che il dialogo in qualsiasi forma di spettacolo ha una triplice funzione: dare informazioni, trasmettere un contenuto emotivo, far progredire il racconto. E ciò è valido anche per la televisione.

Ma il dialogo televisivo non è il solo mezzo per conseguire questi tre scopi. C'è anche l'immagine. E' l'autore di un dramma televisivo non può fare a meno di tener presente che l'immagine televisiva fa perno su tre elementi: la scena o l'ambiente in cui si svolge l'azione, l'azione che è movimento e mimica, l'uso della telecamera.

Quando allora l'informazione, il contenuto emotivo e la progressione del racconto potranno essere dati con questi elementi dell'immagine piuttosto che con la parola? In quale rapporto immagine e parola stanno in un dramma televisivo?

Robert Greene, che oltre ad essere un apprezzato autore americano di copioni televisivi tiene annualmente dei corsi sullo scenario televisivo alla Columbia University, afferma che compito dello scrittore televisivo è quello di « scrivere visivamente » e spiega così il significato della sua affermazione: « La chiave per scrivere visivamente è la *charade*. La *charade* consiste in questo: attraverso una rappresentazione simbolica una idea è espressa e comunicata. L'idea può essere stata originalmente espressa in parole, ma la *charade* la traduce in un linguaggio simbolico figurativo » (2).

Cosa vuol dire ciò? Che la parola debba far posto alla *charade* e solo intervenire là dove questa risultasse impotente ad esprimere in pieno una idea, la parola cioè come surrogato e magari coadiuvante dell'immagine?

A nostro avviso il Greene ha avuto una bella intuizione ma non l'ha saputa chiarire. La parola nella televisione è parte integrante e necessaria

della *charade,* cioè, come dicemmo in altro nostro saggio, « la parola nello spettacolo televisivo riceve il suggello della verità dal concreto suo fiorire sulle labbra di chi la pronuncia, legata indissolubilmente al modo con cui è stata pronunciata, all'espressione che l'ha accompagnata e in questo senso facente parte essa stessa della mimica » (3).

In teatro la parola ha quindi un suo indiscusso valore letterario prima ancora di essere recitata, e anche nel cinema come dimostrano i film della cosiddetta « terza via » come *Amleto* di Olivier, *Il diario di un Curato di campagna* di Bresson o *Ivan il Terribile* di Eisenstein. Ma nella televisione la parola è essenzialmente ed unicamente « recitata », « mimata ».

Questo perchè mentre il cinema pone il rapporto uomo-ambiente e quindi, come giustamente nota il Ragghianti (4) la mimica ha essenzialmente una volore figurativo pittorico, la televisione pone invece il rapporto uomo (suo esistere) — suo io più recondito (sua essenza).

Il cinema infatti — scrivevo nel saggio già citato — « con gli ultimi ritrovati tecnici che si traducono in nuovi valori espressivi e formali (Cinemascope, 3D, Cinerama, ecc.) è giunto alla conquista dello spazio e del movimento in esso racchiuso.

L'uomo si esteriorizza, si riversa nell'ambiente, nei suoi modi di essere. La TV fa il cammino inverso, dall'ambiente all'uomo, dall'uomo quale esso si pone nella realtà, esiste, all'uomo quale esso è ».

Alla luce di queste considerazioni facciamo una rapidissima analisi del dialogo dei due lavori da noi studiati.

Ne *La Frattura* del Levi è dato trovare battute come queste: « Da quando è morto tuo padre — dice Elena, la madre di Sandro — spiarti è stato lo scopo della mia vita. Tu non puoi ricordartene eri troppo piccolo, sembrava che da un momento all'altro ogni cosa si fosse irrigidita, avesse perso significato.. » « Per favore... mamma... non volevo parlarti così, è stato uno scatto.. » dice Sandro. Ma la madre continua il suo sfogo amaro: « Il primo movimento, il primo pensiero logico, che mi venne spontaneo, dopo quel vuoto... e sembrava che non si potesse colmare più... fu per spiarti, sai... Davvero... per cercare nel tuo viso, se avevi capito... se stavi soffrendo... se adesso mi togli anche questo, che cosa mi resta...? ».

Al lettore non sarà sfuggita la letterarietà di queste parole della madre: « Sembrava che da un momento all'altro ogni cosa si fosse irrigidita, avesse perso significato.. » che obbligano necessariamente l'attrice, e sia pure una bravissima attrice come la Brignone ad un tipo di recitazione tutt'al più teatrale, ma non certo televisiva.

Potremo fare molti altri esempi, ma in generale dobbiamo dire che l'autore ha risolto un po' tutto il dramma basandosi più sulla parola che sulla situazione, sui fatti e sulla mimica.

Soltanto nel finale ha avuto quella invenzione dei fiori che Sandro offre alla madre, che dovrebbero significare un ritorno del giovane a lei, ma che per la madre al contrario diventano un simbolo tangibile della maturità del figlio e del suo dischiudersi alla vita. Ottima invenzione, ma troppo poco.

E passiamo a *I nostri figli.* « Sai — dice il padre — ho proprio l'im-

pressione che tutto un periodo della nostra vita si sia chiuso... » « Io l'ho sentito — dice la moglie — fino all'angoscia. Poi il cambiamento, il trambusto mi han fatto bene. Da che son qui, ho cominciato a rimettermi... ». « Gisella chi la vede più? Se ne sta andando anche lei... » Il padre: — « Non mi sono mai sentito così bene; e la nuova casa è come la prova di questa forza, di questo benessere... ».

Ora, ci si accorge attraverso questo dialogo che tutto è detto dichiaratamente, i sentimenti sono trasfusi tutti nelle parole in modo da non lasciare quasi più campo alla espressione mimica: l'angoscia, l'andarsene (metafisico) di Gisella, la casa che è la prova del nuovo benessere... sono sentimenti che stanno alla base dei personaggi della Ortona, che ne costituiscono l'ossatura più solida e recondita e che una volta, un'espressione degli occhi, un movimento del corpo... una situazione che provochi queste manifestazioni possono portare alla luce.

Invece la parola ha detto tutto ed ha sciupato tutto.

Concludendo il buon autore televisivo deve essere almeno in potenza un buon attore televisivo e non sembri un paradosso perchè dopo anni di esperienza televisiva ci sembra di poter senz'altro affermare che il centro di ogni corretta immagine televisiva è l'uomo e l'uomo non quale esso ci appare ma quale egli è. Dunque per scoprire la sua essenza, la sua anima, non c'è altro mezzo che la mimica, e il dialogo sarà efficace solo in quanto rientrerà in essa. Un simile dialogo deve essere il più vicino possibile alla verità umana dei personaggi quali ce li offre il meraviglioso libro della vita, senza forzature, senza sdolcimenti e falsi orpelli, senza « letteratura ».

Quest'ultimo punto ci obbliga a fare un'altra considerazione e cioè che l'originale televisivo non deve essere concepito come il prodotto della fantasia di uno scrittore che poi viene realizzato negli studi televisivi, bensì come teledramma che può avere le forme più varie e impensate per assumere persino, come proponeva tempo fa il L'Herbier (5), quella di una commedia vissuta da personaggi reali che rispondendo ad alcune domande di un intervistatore per ricostruire la loro vita, per riviverla o meglio per viverla in un altro irripetibile modo davanti ai teleschermi così da dare luogo alla «commedia della vita».

Idea assurda (poi ripresa dal Bertòli che la sciupò banalmente nel suo originale televisivo *Il Signor Vanità*) ma che parte da un presupposto giusto: il teledramma ha infiniti modi di essere quanti ne ha il dramma teatrale.

Cosa ha spinto L'Herbier a pensare ad una commedia « tranche de vie »? Il carattere di estrema verità umana che il teledramma, basato essenzialmente sull'uomo, deve avere. E sarà probabilmente questo stesso motivo che ha spinto i dirigenti della RAI-TV a creare nell'ambito del Concorso Italia, che è ormai uno dei massimi concorsi radiofonici e televisivi europei e forse mondiali, uno speciale premio per un'opera originale televisiva che si basi però su un fato veramente accaduto.

Se questa limitazione, sul piano estetico incomprensibile, servirà a favorire il nascere dei veri autori televisivi i quali inevitabilmente a nostro avviso dovranno basarsi sulla

mimica, il più appropriato mezzo espressivo della televisione, che dopo secoli di teatro e cinquant'anni di cinema ne fa suo canone drammatico perchè ne rende possibile la rappresentabilità, ben vengano le storture estetiche.

Angelo D'Alessandro

---

(1) Philip Bate - *Television criticism* in *Television in the making* - Londra.

(2) Robert Greene - *Television Writing* - N. Y.

(3) Angelo D'Alessandro - *T.V.: arte del movimento mimico* in *Bianco e Nero,* anno XVI, n. 5 maggio 1955.

(4) C.L. Ragghianti - *Cinema arte figurativa* - Torino, Einaudi.

(5) Marcel L'Herbier - *Du cinéma a la Television* - Inchiesta di Roger Regent in *Cinemonde* - 1953.

Vita del C. S. C.

Concorso Soggetti del C. S. C.

La crisi del cinema d'oggi è soprattutto crisi d'ispirazione e, se vogliamo essere più precisi, crisi di soggetti cinematografici. Perduto definitivamente il ruolo pionieristico, d'avanguardia, l'industria dello schermo ripiega sempre più decisamente sui criteri che presiedono al funzionamento ed alla efficienza di una qualunque altra azienda che confeziona e venda dei prodotti. Lascia da parte le novità, gli esperimenti coraggiosi, i tentativi spericolati e preferisce affidarsi allo « standard », ad un tipo di prodotto che ha garanzia di successo. Conosciamo le caratteristiche di questo « standard »: riesumazioni storiche e romanzesche folte di masse sceniche e cariche di orpelli decorativi; vicende piccolo-borghesi in cui l'uomo e la donna ripetono sempre gli stessi atti, gli stessi sentimenti; avventure strapaesane condite di canzonette alla moda e di personaggi macchiettistici, e via di questo passo.

E' pericoloso allevare, come si è tentato qualche volta in Italia, soggettisti di sicuro affidamento che sappiano ricavare film ed abbozzare vicende sulla taglia fisica ed artistica degli attori che dovranno interpretarle. E' questo un sistema che si rivela utilissimo per ogni altra attività industriale ma che ha inesorabilmente portato il cinema ad una esasperante monotonia.

Nel '51, quando la crisi cinematografica nazionale segnò una prima punta preoccupante, Alessandro Blasetti suggerì una iniziativa, il « Concorso Nazionale Soggetti Cinematografici », che ha dato buoni risultati e che, se non altro, non si è rapidamente esaurita nel volgere di pochi mesi, ma con quest'anno è arrivata alla quinta edizione. Se non ha incontrato l'incondizionato appoggio dei produttori, ha tuttavia interessato ai problemi del film un ingente numero di scrittori, di giornalisti, di appassionati e di « aficionados » del cinema che altrimenti sarebbero rimasti al di là della barricata, continuando a considerare il cinema come una città proibita e l'appartenervi come una condizione privilegiata.

Non c'è bisogno di dimostrare che il cinematografo ha bisogno di questo apporto fresco ed entusiastico, ancora immune dai calcoli, dalla speculazione e dalle convenienze. In questo modo il mondo culturale, nella sua espressione giovanile e sperimentale, riesce a stabilire rapporti di concreta

collaborazione col cinema e può riuscire a dare al film una fisionomia artistica, nuova ed originale.

Certamente non tutto è facile e di pronta risoluzione e non mancano tra i concorrenti coloro che si affidano ad una ingenua faciloneria e alla improvvisazione, ma tuttavia le possibilità intraviste restano e col tempo potranno trasformarsi in soluzioni costruttive. Una delle novità dell'edizione 1956-57 *del Concorso è data dall'introduzione di un nuovo premio di* 400 *mila lire per un soggetto di film per la gioventù, allo scopo di orientare i concorrenti anche a questo delicato settore della soggettistica cinematografica. Dopo le nuove disposizioni della Legge, dopo i Convegni di studio su tale argomento, l'apposita sezione del Concorso assume un particolare rilievo ed è augurabile che se ne accorgano quanti intendono dare un contributo tangibile, concreto, di immediato effetto alla educazione giovanile: meno saggi sulla pedagogia moderna e qualche soggetto in più per i film dedicati ai giovani! Tre sono le Giurie per il* 1956-57: *ognuna composta da una attrice, un regista, uno sceneggiatore, un produttore, un critico, un attore, e dal Segretario del Concorso. Esse dovranno assegnare due premi da* 500 *mila lire, due da* 250 *mila, due da* 150 *mila.*

Il Centro Sperimentale di Cinematografia, che ha promosso dagli inizi il Concorso, non intende esaurire con la premiazione dei soggetti l'apporto dei concorrenti meritevoli ma ha allo studio una serie di proposte per immetterli attivamente nel mondo del cinema e per renderli partecipi dei frutti del loro lavoro.

e. l.

Il bando di concorso contiene le seguenti norme:

Art. 1.

Il Centro Sperimentale di Cinematografia indice ogni anno « concorsi semestrali » a carattere permanente per soggetti cinematografici inediti.

I premi da attribuirsi ogni semestre sono: 1) L. 500.000; 2) Lire 250.000; 3) 150.000.

E' anche assegnato un premio unico, semestrale, di L. 400.000 al miglior soggetto di « film per la gioventù ».

Art. 2.

Pertanto si avranno due concorsi l'anno con scadenze il 30 giugno e il 31 dicembre. Il tempo utile per l'invio dei soggetti sarà rispettivamente il 31 marzo 1957 per la prima tornata, il 30 settembre 1957 per la seconda tornata.

Art. 3.

La stesura di ogni soggetto, che deve essere redatto in lingua italiana, non dovrà superare le cinque pagine di formato normale, dattiloscritte. Non sarà tenuto conto dei soggetti redatti in pagine di formato superiore al «protocollo», nè di quelli redatti senza alcuna spiaziatura e con l'utilizzo integrale dei margini.

Art. 4.

Ogni soggetto deve essere contrassegnato da un motto o pseudonimo,

ripetuto sull'esterno di una busta allegata, contenente nome, cognome e indirizzo dell'autore; la busta deve essere chiusa con ceralacca non impressa da sigillo. I soggetti, in cinque copie, devono essere inviati a mezzo plico raccomandato al Centro Sperimentale di Cinematografia — Sezione concorso permanente per soggetti cinematografici inediti — Via Tuscolana, 1094 - Roma.

Art. 5.

I soggetti, che pervengono dopo la scadenza di ciascun semestre, sono ammessi a partecipare al concorso del semestre successivo.

Art. 6.

La Giuria sarà nominata, ogni semestre, dal Presidente del Centro e sarà composta da sette membri, di cui due scelti tra gli insegnanti che prestano servizio presso l'Ente e che avranno funzioni permanenti per ogni anno accademico, quattro scelti tra personalità della critica e della produzione cinematografica, e dal Segretario del Concorso permanente soggetti cinematografici.

Art. 7.

La Giuria, composta di critici, registi e sceneggiatori e insegnanti del Centro esaminerà alla chiusura di ogni semestre i lavori presentati al fine dell'attribuzione dei tre premi, di cui all'art. 1. La stessa Giuria assegnerà il premio al soggetto di « film per la gioventù ».

Art. 8.

L'accettazione della cifra suddetta da parte degli autori vincenti comporta la cessione al Centro Sperimentale di Cinematografia del diritto di opzione a tempo indeterminato sul soggetto stesso, restando inteso che la proprietà relativa rimane all'autore, il quale ne tratterà direttamente la cessione con gli eventuali acquirenti anche se presentati dal Centro. Il Centro Sperimentale di Cinematografia si limiterà a richiedere il rimborso del diritto d'opzione anticipato.

Art. 9.

Ogni richiesta di informazioni o di copie del presente bando dovrà essere indirizzata al Centro Sperimentale di Cinematografia — Sezione permanente concorso per soggetti cinematografici inediti — Via Tuscolana, 1094 - Roma.

I dattiloscritti presentati al concorso non si restituiscono.

Art. 10.

Qualora risultassero vincenti concorrenti già premiati in precedenti concorsi soggetti del C.S.C., essi verranno automaticamente esclusi dal beneficio del premio in denaro che sarà attribuito al concorrente immediatamente seguente nell'ordine di graduatoria. Il nome del vincente non premiato sarà egualmente segnalato.

Art. 11.

Al fine di contribuire, inoltre, allo sviluppo di una impegnata cinematografia per la gioventù, il Centro Sperimentale di Cinematografia dedica una Sezione del Concorso ai « soggetti di film per la gioventù ».

I partecipanti a tale Sezione del Concorso dovranno regolarsi secondo le norme stabilite nei punti 3-

4-5 del presente bando, inserendo sulla busta la dizione « Soggetto per la Gioventù ».

Per ogni tornata semestrale al miglior soggetto sarà assegnato un premio di lire 400.000.

Per ciò che concerne i diritti e i doveri fra Centro Sperimentale di Cinematografia e vincitore del Concorso, i rapporti saranno regolati dall'art. 8 del presente Bando di Concorso.

PRIMA GIURIA
(luglio-dicembre 1956)

ANNA MAGNANI, Attrice; ALESSANDRO BLASETTI, Regista; ENNIO FLAIANO, Sceneggiatore; ANTONIO JANNOTTA, Produttore; ARTURO LANOCITA, Critico; PAOLO STOPPA, Attore.

SECONDA GIURIA
(gennaio-giugno 1957)

MARIA BELLONCI, Scrittrice; TITINA DE FILIPPO, Attrice; GOFFREDO LOMBARDO, Produttore; DOMENICO MECCOLI, Critico; TULLIO PINELLI Sceneggiatore; ROBERTO ROSSELLINI, Regista.

TERZA GIURIA
(luglio-dicembre 1957)

INGRID BERGMAN, Attrice; FLORIS AMMANNATI, Direttore Mostra d'Arte di Venezia; RENATO CASTELLANI, Regista; ANTONIO CIAMPI, Direttore S.I.A.E.; EDUARDO DE FILIPPO, Commediografo e attore; PASQUALE LANCIA, Direttore Luce.

EMILIO LONERO, Critico - Segretario del Concorso Permanente.

IL PUBBLICO NON HA MAI TORTO

Autobiografia di
ADOLPH ZUKOR

in collaborazione con **DALE KRAMER**

Titolo originale: The Public is Never Wrong - *traduzione di VIERI NICCOLI*

A mia moglie
Lottie

CAPITOLO I

Un po' di tempo fà, la gente cominciò a dirmi che era ormai tempo di mettermi a scrivere le mie memorie; affermavano infatti che, quando si è raggiunto l'ottantesimo compleanno ed il cinquantesimo anniversario in una industria relativamente nuova ma molto agitata come è quella cinematografica, ci si trova in una posizione di vantaggio: si può volgere lo sguardo indietro e buttar giù una cronistoria degli avvenimenti che sarà certamente di grande interesse per il lettore e di valore per gli storici.

Non ne rimasi molto entusiasta: prima di tutto, ogni giorno di buon mattino mi reco o nel mio ufficio della Paramount a New York o agli Studios della Paramount a Hollywood. Si ha già abbastanza da fare a combattere i problemi attuali ed a far piani per il futuro, senza che si debba anche rivivere il passato. Ed in quel particolare momento, proprio quando si stavano leggendo orazioni funebri per il cinema, noi si stava segretamente sperimentando il 3D, gli schermi giganti ed altri sistemi che dovevano servire a dimostrare che le notizie della nostra morte erano perlomeno esagerate.

In secondo luogo, mi pareva che la gente si interessa più alle personalità dello schermo, alle stelle, cioè. Fu appunto su questo principio che rischiai tutto con la prima società: la « Famous Players in Famous Plays » (Attori famosi in opere famose), oltre quarant'anni fà. Ero convinto che gli spettatori avrebbero resistito alla proiezione di film a lungo metraggio che offrissero dei grandi nomi del teatro. Produttori ed esercenti di film di una o, al mas-

simo, di due « pizze » (come allora usava) non riuscivano ad accordarsi fra loro nel prevedere se io sarei finito in un manicomio od in un ospizio. Ed il pubblico finì per digerire i lungometraggi.

Avevo assoluta fiducia nel pubblico, come ne ho adesso. Ero convinto, inoltre, che sarebbe stato il pubblico stesso a creare i propri idoli. I film di un rullo, che si proiettavano intorno al 1910, presentavano semplicemente come « La piccola Maria » una ragazzina dai riccioli d'oro. I produttori temevano infatti che, annunciando i nomi degli attori, questi avrebbero di conseguenza preteso dei salari assai superiori ai pochi dollari che davano allora ogni settimana.

Ancora oggi, a Mary Pickford — era lei la ragazzina dai riccioli d'oro — ed a me vengono i lucciconi nel ricordare quella sera in cui con Mary, che era venuta con me a girare i film a lungo metraggio, ci fermammo a guardare il suo nome scritto a vistosi colori sulla facciata di un cinema. Mary spesso mi chiamava « papà Zukor » — suo padre era morto quando lei era ancora una bambina — e quella sera mi posò la testa sulla spalla e si mise a piangere. Ed anch'io avevo gli occhi umidi. Mary ed io restammo a lungo insieme e ci lasciammo da buoni amici, anche se pensavo che un milione e più di dollari all'anno che le davo fossero più che sufficienti.

Mary Pickford fu la prima delle grandi stelle del cinema. Noi costruimmo, è vero, la moderna industria cinematografica sul divismo, ma fu il pubblico a creare i divi. Per quanti sforzi possa fare un regista e per quanto chiasso possa organizzare un agente pubblicitario, essi non creeranno mai una stella: solo il pubblico potrà farlo. Certe particolari qualità dell'attore che possono anche sfuggire all'occhio più attento, sono riflesse dallo schermo allo spettatore. Sempre noi studiamo con attenzione le reazioni del pubblico ed una volta che si sia appurato di che cosa si tratta, noi si può certo fare molto per aiutare un attore sulla strada del divismo. Ed è naturale che si faccia del nostro meglio, perchè, pur essendovi molti altri importanti fattori, l'industria cinematografica è ancora fondata sul divismo.

Quindi, a proposito del consiglio di scrivere le mie memorie, ricordavo alla gente che il pubblico ha più interesse per gli attori di fama che per le persone che sono dietro la macchina da presa.

Un mio amico, al quale appunto avevo espresso questo mio pensiero, mi dette ragione solo in parte. Dato che era un uomo senza peli sulla lingua, mi disse: « Ma come, solo pochi giorni fà ho letto su un giornale che eri un magnate del cinema. Non è nulla di nuovo, soltanto che talvolta divieni un vecchio Napoleone. Ti hanno paragonato ad un califfo ed in un buon libro di storia ti asomigliano ad uno sfrenato spetfro danzante di un indiano Sioux che incute terrore nel cuore del nemico ».

« E' certo — osservai — che in questo mestiere non si risparmiamo i superlativi, ma non ho mai prestato attenzione — né lo faccio adesso — a come mi chiamano ».

Il mio amico proseguì: « Ultimamente, ho letto delle storie romanzate sui pionieri del cinema: sono tutti — a quanto pare — dei tipi irrequieti e tronfi immischiati sempre in qualche strana impresa ».

« Molti erano dei tipi strani — dovetti ammettere — ma quelli che hanno resistito avevano la testa a posto e potrei nominarne qualcuno... ».

« E va bene — mi interruppe l'amico con un gesto — i personaggi veramente vissuti e gli avvenimenti realmente accaduti avevano un sapore più drammatico e colorito di quanto possano raccontare gli scrittori. Mi pare però che usino molta fantasia anche per i divi. Tu hai incontrato i magnati e le stelle dell'anno 1 della Era Hollywoodiana, e se il pubblico ama i romanzi vuole, però, anche i fatti. Che ne dici di Rodolfo Valentino, quello si che era un tipo. Tu eri al fianco del feretro durante quel famoso funerale in cui le donne causarono dei disordini? ».

Gli offrii un sigaro perchè era ormai evidente che non aveva alcuna intenzione di andarsene. « Infatti, ma i maggiori disordini si ebbero durante l'esposizione della salma. Ti ho mai raccontato della colazione che feci con lui solo una settimana prima che morisse? Una cosa davvero strana... ». « Serbalo per il tuo libro — mi interruppe l'amico — E di Douglas Fairbanks, che mi dici?

« Mi fu sempre molto simpatico — gli risposi — anche se la corte che fece a Mary Pickford mi abbia causato molti pensieri. Come sai, erano ambedue ancora sposati, almeno legalmente. Fu una cattiva pubblicità che avrebbe anche potuto rovinargli la carriera e forse anche quella di Mary ».

Il mio amico assentì, poi mi chiese: « E William S. Hart era

un tuo amico, vero?». «Quello sì che era un tipo anche fuori dello schermo, se è a questo che vuoi alludere».

E l'altro incalzava: «E Gloria Swanson? E Pola Negri?».

«Ah, già: si disputavano il titolo di regina degli Studi. Ma prima di loro abbiamo avuto delle buone attrici, come Marguerite Clark, Pauline Fredrick, Marie Doro, Mable Normand e, prima ancora: Sarah Bernhardt, Lily Langtry, Minnie Maddern Fiske. Ma tutto questo accadeva molto tempo fà».

«Non ti preoccupare — mi rassicurò l'amico — quelli che hanno superato la quarantina se ne ricordano e poi bisogna sempre andare indietro nel tempo, per comprendere il presente. E dei divi, che mi dici?».

Mi vennero tutti alla mente: «John Barrymore, quarant'anni fà. Tommy Meighan, che consideravo uno di famiglia. Wally Reid, che terribile tragedia la sua. Charles Ray, Adolphe Menjou e, poi, Mack Sennett fu dei nostri con i suoi comici. Portammo Emil Jannings dalla Germania e Maurice Chevalier dalla Francia. Anche lui era considerato di famiglia».

«E così — il mio amico ricapitolò sulle dita — Avevi Mary Pickford, la dolce piccola ingenua, e Doug Fairbanks, l'affascinante acrobata, e producesti *Lo Sceicco* che iniziò il mito di Valentino. Tutto ciò aveva creato o si adattava alle varie epoche. E che mi dici della Gioventù Scatenata e dell'Epoca del Jazz?».

«Era Clara Bow — gli risposi — Facemmo *It* e naturalmente Clara divenne la ragazza "It". Questo accadeva verso il 1920. Portammo poi Marlene Dietrich che si adattava meglio al 1930, come Claudette Colbert».

«C'è anche Mae West».

«A proposito di epoche direi che Mae West era in testa negli anni della Depressione. Mae ci sorprese e forse sorprese anche se stessa, ma lei conosceva meglio di noi il proprio talento in relazione al pubblico ed è questo che conta».

Il sigaro del mio amico era quasi alla fine ed egli lo spense. «Mi sembra che ce la dovresti fare. Insieme agli altri personaggi delle epoche più recenti, come Gary Cooper, Carole Lombard, William Powell, Bing Crosby, Bob Hope e tanti altri, non ti manca certo il materiale a disposizione. La storia di Bill Boyd e di Hopalong Cassidy che mi hai raccontato una volta, spiega benissimo

le strane conseguenze a cui portano talvolta le reazioni del pubblico. E puoi anche ricorrere ai magnati ».

Gli offrii un altro sigaro. « Sei stato tu a cominciare e sarà meglio dirti subito che non posso essere all'altezza delle leggende sui cosidetti "magnati", rappresentati sempre come una specie di Gran Vizir dalle mani bucate attorniati da una massa di adulatori. Credo che Marcus Loew potrebbe rientrare nella categoria dei "magnati" dato che costituì un enorme circuito di cinematografi e, più tardi, fondò la Metro Goldwyn Mayer. Debbo dire, però, che l'ho sempre giudicato più come un "magnate" del tennis, dato che mi batteva quasi sempre ».

« Hai sempre sostenuto di essere un atleta piuttosto in gamba ».

« Un boxeur — precisai, accendendomi uno dei cinque sigari giornalieri che costituiscono la razione che mi sono fissato — Può darsi che tu non abbia ancora notato il mio orecchio a cavolfiore. Ero anche un giocatore di baseball il che spiega questo dito irrigidito, ma non ho mai fatto la boxe con Marcus che era troppo grosso e poi siamo divenuti amici quando ormai l'età della boxe era un po' passata ».

E mi misi a parlare delle nostre partite di tennis, che il mio amico ascoltò con una certa buona grazia, considerando il suo carattere. Giocavamo sul serio quando riuscivamo a rimanere seri: il guaio infatti era che giocavamo quasi sempre con Lew Fields, che faceva parte della famosa coppia di comici Weber e Fields, e con Sam Bernard, un altro grande comico dialettale. Erano ambedue divertenti in campo come in palcoscenico, o forse di più. Proprio mentre stavi per colpire la palla, uno dei due diceva una battuta in qualsiasi dialetto che rispondesse alle esigenze del momento, e la racchetta ti sfuggiva di mano.

Una volta, gli feci notare, riuscii effettivamente a vincere una specie di gara atletica con Marcus, anche se alla fine egli fu in migliori condizioni di me. Mia figlia aveva sposato suo figlio e ci giunse la notizia della nascita del nostro primo nipote mentre ci trovavamo insieme a Chicago. Sul treno che ci riportava a casa, facemmo una scommessa a chi dei due sarebbe arrivato per primo all'ospedale. Il treno giunse a New York la mattina presto: Marcus perse tempo a farsi la barba ed io no. Arrivai così prima di lui. « Come vedi — dissi — non posso raccontare degli aneddoti come si attribuiscono in genere ai "magnati". Ti basti un esempio. Non

c'è dubbio che Joe Schenck, uno dei fondatori della 20th Century-Fox, si meriti un tale titolo. Ebbene, io son portato più a considerarlo come il compare delle beffe di Sid Grauman, il più grande organizzatore di burle del mondo. Però, ripensandoci, può darsi che Joe avesse l'ambizione di diventare un califfo. Ho, infatti, sempre sospettato che avesse aiutato Grauman a far sparire, in pieno giorno, il tappeto orientale del vecchio albergo Alexandria di Los Angeles che era il primo ritrovo dei cineasti. Non si è mai saputo come riuscissero a farcela, ma forse il tappeto orientale dette a Grauman lo spunto per i suoi Cinema cinese ed orientale; ma può anche darsi che fosse viceversa. Non so come gli venisse l'idea di chiedere ai più famosi cineasti di lasciare impronte nel cemento, davanti al suo cinema. Fino alla sua morte, non mi azzardai mai a lasciarci le mie; sono certo che avrebbe scovato il mezzo per invischiarmi nel cemento ».

La mia mente continuava a scandagliare il passato, e forse era proprio questo che voleva il mio amico. Ben presto, gli raccontavo le cene ad ora tarda che organizzavamo quasi cinquant'anni fà al restaurant Shanley all'angolo della 43ma Strada con Broadway, proprio dove si trovano ora l'edificio ed il cinema Paramount. Shanley era il luogo preferito della gente di teatro, così come è Sardi ora. Ci riunivamo da sei a dodici persone tra le undici e mezzanotte per rimanerci poi fino alle ore piccole a costruire castelli in aria.

Nessuno di noi aveva ancora quarant'anni, quando cominciammo a riunirci da Shanley. Forse l'unica eccezione poteva essere William A. Brady che però non poteva essere molto più vecchio, anche se dietro di se aveva una meravigliosa carriera: era stato il « manager » di Jim Corbett « Il Gentiluomo » e di Jim Jeffries, due campioni dei pesi massimi. Nell'epoca di cui parlo, Brady — un bell'uomo alto e grosso — dedicava tutto il suo tempo alle produzioni teatrali. Avevamo tutti il nostro sogno particolare e quello di Brady era di arrivare all'altezza di impresari come David Belasco e dei fratelli Charles e Daniel Frohman.

Due degli avventori più regolari erano i fratelli Jake e Lee Shubert che, originari di Syracuse, stavano in concorrenza con gli impresari teatrali Klaw e Erlanger. Gli Shubert avevano sofferto una grossa perdita per la morte del fratello Sam in un incidente ferroviario. Erano interessati fino al collo in produzioni teatrali ed

in teatri, ma non disprezzavano il cinema come faceva la maggior parte della gente di teatro. Gli Shubert erano pieni di energia, come lo sono ancor oggi.

C'era anche un'altra coppia di fratelli, Joe e Nick Schenck che avevano abbandonato gli interessi che avevano in alcune drogherie di Bronx per dedicarsi ad un Luna Park, che però non rappresentava tutta la loro attività. Marcus Loew, che aveva molta stima per loro, li aveva piazzati nelle sue società. Così, Joe si occupava di scritture per il varietà e Nick si interessava quasi esclusivamente della direzione dei teatri. Molti anni più tardi, egli seguì Loew nella produzione cinematografica e, dopo la morte di quest'ultimo, divenne capo della Metro Goldwyn Mayer.

Così, sette dei clienti più assidui si occupavano di teatro: Brady, gli Shubert, gli Schenck, Marcus Loew ed io, che avevo lasciato il commercio delle pelliccie per occuparmi delle « penny arcades » prima e del cinema e del varietà dopo. In alcune combinazioni d'affari, ero assieme a Loew ed in altre ero associato a Brady.

Il mio sogno era di produrre dei lungometraggi che rimpiazzassero i film di uno o due rulli: le regole della « tavola rotonda » permettevano a tutti di parlare dei propri sogni, ma nessuno prendeva troppo sul serio il mio. Il cinema, allora, era considerato poco più che uno spettacolo di « burlesque » ed assai meno di uno scalcinato varietà. Né il pubblico la pensava diversamente.

La « tavola rotonda » era anche allietata della presenza di attori come David Warfield, allora famosissimo, che era sotto contratto con Belasco. Al tempo stesso, egli era un abile uomo d'affari che investiva il proprio denaro nel teatro. Joe Weber, socio di Fields, veniva spesso anche lui: i due comici avevano anch'essi degli interessi nel teatro oltre che recitarvi. Ma certamente, non avremmo potuto fare a meno di quell'altro comico che si chiamava Sam Bernard. Si poteva fare il giro dei propri teatri e vedere dei « numeri » pietosi o delle sale vuote, ma si sapeva che al ristorante Shanley c'era Bernard che ci avrebbe fatto passare le malinconie.

Mi viene in mente un anedotto per descrivere in quali misere condizioni si trovasse allora il cinema. Marcus Loew aveva da poco trasformato un teatro di « burlesque » a Brooklyn in una sala dove si proiettavano solo dei film. Ci poteva essere allora qualche

negozio-cinema e cioè un negozio vuoto con alcune seggiole per gli spettatori, ma credo che quello di Loew sia stato il primo vero locale adattato alla proiezione di un film.

La sera dell'inaugurazione, rimanemmo da Shanley in attesa del resoconto. Infine, Loew arrivò con una faccia triste: « Un biglietto venduto in tutta la giornata — annunziò — Incasso totale: dieci centesimi ».

« Forse — azzardò Bernard — il prezzo d'ingresso era troppo alto ».

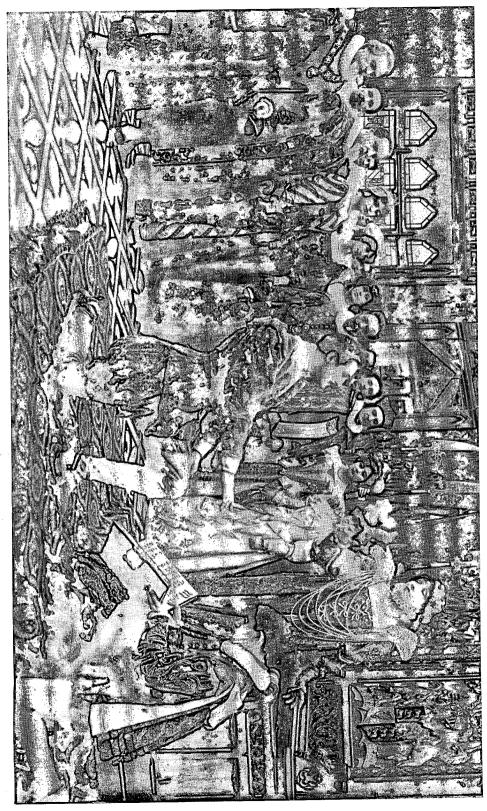
« Infatti, abbiamo restituito il denaro — rispose Loew — Lo spettatore era una vecchia, così le abbiamo fatto vedere il film e poi le abbiamo rimborsato il biglietto ».

In seguito, però, il cinema di Brooklyn (che credo si chiamasse il Royal) ripagò con utili notevoli l'iniziativa, ma ormai la fiducia di Loew nel cinema era scossa e ci volle molto tempo prima che la riacquistasse. Nel ricordare la cattiva fama che riscuotevano i film, non intendo però sminuire gli sforzi dei pionieri verso questo nuovo mezzo di spettacolo, prima che introducessi in America il film lungometraggio. Proprio il contrario.

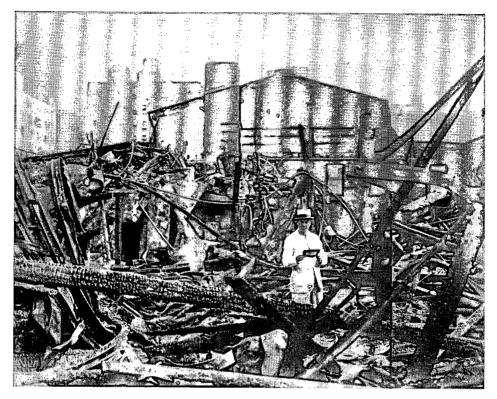
Non si potrà mai lodare abbastanza quei primi registi, David Wark Griffith e Edwin S. Porter che, con il loro genio, forgiarono le prime tecniche cinematografiche. Il film *The Great Train Robbery* (La grande rapina al treno) di Porter viene ricordato ogni volta si discuta di storia del cinema. Egli doveva poi divenire mio socio, mentre più tardi ancora fui strettamente legato a Griffith in affari.

A quei tempi, i giovani avventurosi si mettevano a produrre film con lo stesso spirito che cui altri si davano alla ricerca dell'oro. Infatti, Jesse L. Lasky — uno fra quei grandi personaggi — era stato in Alaska in cerca d'oro, prima di entrare nel cinema e Cecil B. De Mille mi ha confessato che, per poco, non si univa ad una rivoluzione nel Messico invece di produrre film.

I due stavano una volta cenando al Claridge Grill depressi e finanziariamente a terra. De Mille, figlio del commediografo Henry Churchill De Mille, aveva da poco diretto una commedia che non era piaciuta e Lasky, già suonatore di cornetta in un « numero » di varietà formato in famiglia, aveva aperto un locale notturno molto elegante. Fu suo il merito di aver portato in America il cabaret, ma evidentemente aveva precorso i tempi e l'iniziativa fallì.

Adolph Zukor nel suo ufficio newyorkese il 7 gennaio 1923, giorno del suo cinquantesimo compleanno.

Da *La reine Elizabeth* (1912) con Sarah Bernhardt. Questo « film d'art » di Louis Mercanton fu il primo lungometraggio introdotto in America, segnando la fortuna di Zukor.

May Irwin e John C. Rice in *The Kiss* (1893), uno dei primissimi film a soggetto girati in America.

Da *Her Neighbor's Wife* con Lily Langtry (1915).

Lo Studio della Paramount a New York fu costruito nel '20. *In alto*: le rovine dell'incendio del settembre 1915, sulle quali fu costruito il nuovo complesso. *Sotto*: Si scava per costruire (1919).

« Forse — osservò De Mille — sarà meglio andare in Messico per unirsi ad una rivoluzione ».

Ma Lasky aveva un'idea diversa: « Se cerchi le emozioni, gli rispose — perchè non ci mettiamo a produrre film ».

Voltarono la carta del menu e si misero a scrivere la costituzione della società. In quel momento, Sam Goldfish (che più tardi divenne Sam Goldwyn) entrava nel locale. Anche lui, come si poteva chiaramente vedere, non era troppo contento; egli si occupava del commercio di guanti e quella sera era invelenito perchè il Governo intendeva o togliere o aggiungere una tassa su quell'articolo, non ricordo quale delle due cose lo aveva indignato. I tre si conoscevano molto bene: Sam aveva infatti sposato la sorella di Lasky, Blanche, che aveva fatto parte dell'orchestrina di famiglia ed ora disegnava i costumi per una compagnia di varietà che Jesse aveva, mentre Cecil scriveva per essa delle commedie musicali di un atto.

Appena Sam fu messo al corrente del progetto, volle subito farne parte. Quella cena ebbe poi una certa ripercussione nella storia del cinema — come tutti ormai sanno — e tutti e tre divennero in seguito miei soci.

Poco dopo aver avuto queste reminiscenze verbali, venni a sapere che l'industria cinematografica intendeva festeggiare il mio ottantesimo compleanno ed il mio cinquantesimo anniversario nel cinema. Ci sarebbe stato un banchetto a Hollywood ed uno a New York ed in altre città, anche all'estero. Questo, pensai, può accadere ad uno che è sopravissuto a quasi tutti i suoi antichi soci eppure, quando i messaggi dei vecchi amici cominciarono ad ammucchiarsi e specialmente dopo le calorose accoglienze avute ai banchetti, dovetti confessare di essere rimasto commosso e questo, come è naturale, mi portò indietro nel passato con maggiore interesse.

Conclusi allora, che forse le mie memorie avrebbero destato un certo interesse ed avrebbero avuto un certo valore per gli storici del cinema. Decisi che sarebbero state solo dei ricordi dell'industria cinematografica. Può darsi però che debba chiedere di sopportare un certo grado di sentimentalismo. Arrivai, dopo tutto, a Hollywood quando avevo sedici anni, orfano dei genitori, con pochi dollari cuciti nel mio panciotto. Mi eccitò il fatto di respirare la fresca aria di libertà e l'America è stata buona con me.

Mia moglie mi è stata vicina durante queste celebrazioni così come lo è stata durante tutti questi anni passati nell'industria cinematografica, e molti prima ancora. Per rendere fedele il mio racconto, dovrò includervi anche i dispiaceri ed io non avrei mai potuto vivere durante questi cinquanta anni, senza la grande comprensione e la grande forza di mia moglie.

CAPITOLO II

Debbo ora accennare a quanto era avvenuto in precedenza, per dare al film a lungo metraggio ed alla mia carriera la prospettiva esatta. La maggior parte degli storici indica il 1896 come l'anno di inizio dell'industria cinematografica e cioè sette anni prima che entrassi a farne parte il 3 marzo 1903.

In genere, si identifica Thomas A. Edison come l'inventore del cinematografo, benchè molti altri abbiano sperimentato questa nuova forma di spettacolo prima di lui, come avviene sempre per le invenzioni di maggior rilievo. Nel 1891, Edison chiese di brevettare il Kinetoscope — un cinema a moneta — ma non credeva che la proiezione su uno schermo sarebbe stata conveniente. Il Vitascope ed il Mutoscope, anch'essi a moneta, furono messi sul mercato da altri.

Una moneta nell'apposito foro dava allo spettatore una proiezione della durata di un minuto di cui i soggetti tipici erano: un poliziotto che rincorreva un mendicante, un treno in movimento, forse una ragazza che balla o qualsiasi altra cosa che avesse un movimento rapido. Le macchine erano installate nelle sale o nelle « arcades » insieme ai grammofoni a gettone che sono gli antenati di quelle « juke boxes » che si trovano ora in molti bar. Gixà nel 1896, molte arcades facevano affari d'oro ma si era anche fatto qualche tentativo di proiettare film su schermi più grandi. Il maggiore handicap, però, di simili proiezioni era rappresentato dal fatto che il pubblico non si fidava di un luogo buio, specialmente se si trattava di un angolo della « arcade ». I proprietari di questi locali venivano considerati come dei truffatori che facevano entrare lo spettatore in un luogo buio per farlo poi uscire da una porta secondaria senza avergli fatto veder nulla.

Secondo uno storico del cinema, che ho letto qualche tempo fà, fu Thomas L. Tally a risolvere il problema. Questi era un ex cow boy, dai modi assai bruschi, che aveva una arcade a Los Angeles; il sistema consisteva in alcuni buchi nelle pareti che mostrassero all'eventuale spettatore che non vi era alcun trucco. L'idea prese piede ben presto.

Era davvero un'idea che poteva venire in mente a Tom Tally, come posso assicurare di persona. Egli, una ventina d'anni più tardi, fu uno dei maggiori esercenti che fondarono la First National, una casa di produzione che privò me ed altri produttori dei loro migliori attori e fu causa di ciò che è stato definito uno dei maggiori sforzi dell'industria cinematografica. Una tale iniziativa obbligò me insieme ad altri produttori di film a tirar fuori diversi milioni di dollari per acquistare dei locali a puro titolo di difesa personale.

A proposito di sale buie, mi viene in mente una delle burle di Sid Grauman. Ormai, raccontando l'aneddoto si sostituisce spesso Sam Goldwyn al posto di Tom Tally che fu il vero protagonista della beffa. Sid, un uomo piccoletto dai capelli folti e una falsa aria seria, prese una volta in affitto una sala da banchetti con la clausola che questa dovesse essere oscurata dietro un suo segnale. Egli, quindi, raccontò a Tally che un gruppo di esercenti aveva richiesto la sua presenza perchè facesse un discorso. Non so proprio come Sid riuscisse a spiegare l'oscuramento, ma era certamente un parlatore molto convincente. Tom arrivò puntuale e cominciò il discorso, ma nessuno applaudiva. Egli ricorse quindi ai suoi più noti espedienti oratori, ma niente riusciva a strappare un applauso. Dato che Tally era un oratore nato ed un parlatore consumato, raddoppiò i propri sforzi prendendo nuova lena. Infine ad uno dei tavoli più vicini avvenne del movimento: Tommy si era ormai abituato all'oscurità e distinse uno degli invitati barcollare ed infine cadere. Egli accorse e si chinò a raccogliere un manichino. L'applauso, quindi, scrosciò ma era misto alle risate provenienti dietro le quinte dove erano nascosti i complici di Grauman. Egli aveva piazzato i manichini ai tavoli più vicini all'oratore, lasciando il resto della sala completamente vuoto. Tally rimase per alcuni anni un po' freddo nei riguardi di Grauman.

Ma sto precorrendo i tempi nella storia del cinema: il mio primo ricordo di un film risale al 1893 a Chicago; intitolato *Il*

Bacio era interpretato da May Irwin — una delle attrici comiche famose in quell'epoca — e John C. Rice, attore ben noto anch'egli, che rivivevano sullo schermo la scena madre di una commedia da loro interpretata a teatro. La maggiore caratteristica comica di May Irwin era la sua bocca enorme e mentre Rice la baciava un angolo della bocca, May continuava a parlare dall'altro. Non si poteva, certo, udire la sua voce a quei tempi ma si leggevano le didascalie sullo schermo. Mi ricordo che mi piacque molto il film, come al resto del pubblico ma questo non può essere considerato come un sicuro segno premonitore di ciò che sarebbe divenuto il cinema in futuro. Malgrado avessi solo 25 anni, ero socio di un commerciante di pelliccie molto avviato né avevo alcuna intenzione di cambiare attività. Per ciò che riguarda le pelliccie, sono sicuro di poter fornire al lettore in poche righe qualsiasi informazione sulla mia carriera. E' accaduto però che molti fra i miei parenti e soci si siano messi nell'industria cinematografica con me e quindi mi riserbo di parlarne nuovamente quando arriverò al momento in cui ci occupammo di cinema o, per dir meglio, il cinema si occupò di noi.

Thomas A. Edison aveva continuato i suoi esperimenti sul cinema, perfezionando e producendo nuovi macchinari e nuovi film, Egli costruì a West Orange, nel New Jersey, il primo teatro di posa: una baracca ricoperta di carta incatramata che venne scherzosamente battezzata « La nera Maria » (si chiama così il carrozzone che in Inghilterra porta in prigione i « fermati » durante la notte). Malgrado la sua società sia stata all'avanguardia del cinema per molti anni, Edison si interessò più ai macchinari che non al prodotto finito, ma sono sempre stato convinto che se egli ne avesse avuto il tempo e la voglia, avrebbe accelerato lo sviluppo del cinema. E posso affermarlo a seguito dei colloqui che ho avuto con Edison.

Dopo aver avuto dal « trust » — un'organizzazione molto chiusa costituita fra le maggiori società — il permesso di andare avanti con i film a lungo metraggio, mi recai a far visita a Edison nei suoi laboratori. Da quanto mi disse, compresi che vedeva un film molto di rado ma egli capì subito i vantaggi che avrebbe offerto il lungometraggio rispetto ai film di una o due bobine, dopo averglielo illustrato, ed usò quindi la sua influenza per aiutarmi.

Molti anni più tardi, nella sua qualità di ospite d'onore alla

inaugurazione del cinema Paramount a New York, Edison espresse la propria meraviglia per lo sviluppo ed i progressi raggiunti dal cinema .Ne riportai l'impressione che avesse veduto pochissimi o forse nessun film da quando avevo avuto occasione di parlargli anni addietro. Debbo inoltre riconoscere un altro debito che ho verso Edison: in occasione della mia prima visita nel suo ufficio, egli mi indicò una vecchia poltrona di crine e mi offrì una breve conferenza sui meriti del riposo nel mezzo del lavoro più estenuante o del problema più complesso. Imparai così il trucco di interrompere il mio pensiero per un breve « chilo », risvegliandomi poi fresco e pronto a riprendere la discussione.

Fu quando lavorava per la società Edison che Edwin S. Porter raggiunse i maggiori progressi tecnici nella produzione cinematografica. Porter era un uomo all'apparenza piuttosto solido, grasso e con dei potenti baffi: lo si poteva scambiare più per un birraio che per un regista anche se era stato impresario del Wormwood Dog and Monkey Show (spettacolo di cani e scimmie ammaestrati) e avesse presentato dei film sotto una tenda. Aveva anche viaggiato per l'America centrale con il « nom de plume » di Thomas A. Edison Jr., più o meno meritatamente, in modo da attrarre maggiormente le persone. Non so se Edison fosse al corrente di questo onore che gli era stato tributato e se gliene importasse, ma come tutti gli « showmen » Porter era pieno di risorse.

La seconda fra le società più grosse fu la Biograph, di cui era il maggiore esponente W.K.L..Dickson, che era stato assistente di laboratorio di Edison nello sviluppo della parte meccanica. La Biograph era ben finanziata e le sue macchine erano leggermente superiori a quelle della Edison; in tal modo, potè godere di un inizio formidabile. Se la Biograph non avesse poi perduto quota, forse l'industria cinematografica non avrebbe mai avuto il vecchio leone, Jeremiah J. Kennedy che venne inviato da una banca presso la Biograph a riscontrarne la solidità finanziaria.

Kennedy era una figura di primo piano che aveva raggiunto la ricchezza attraverso l'industria meccanica e, dopo essere divenuto il « pezzo grosso » del trust, avevo cominciato a ruggire contro tutti quelli che lo contrariavano. Venivano allora sferrati i colpi più duri, ma Kennedy aveva la reputazione di possedere un perfetto sistema di spionaggio per scoprire ogni violazione ai princìpi

da lui stabiliti. Kennedy cercò di dominare i confini del cinema, ma i pionieri erano troppo duri ed in gamba perfino per lui.

La terza delle società maggiori alla fine del secolo era la Vitagraph che venne fondata al momento in cui J. Stuart Blackton, un giovane artista pieno di personalità, andò ad intervistare Edison a West Orange per conto di un giornale di New York. Edison provò subito simpatia per il pittore e lo persuase a disegnare i ritratti di Grover Cleveland e di altre celebrità che recitavano davanti alla macchina da presa nella « Nera Maria ». In cambio, Edison permise a Blackton di acquistare una delle sue macchine da proiezione, allora molto ricercate.

Blackton ed un suo giovane amico, Albert E. Smith, che lavorava occasionalmente insieme a lui come prestigiatore, si improvvisarono esercenti e, dopo poco, cominciarono a produrre dei rudimentali film per proprio conto. Uno di questi illustra i film di allora e, con l'aumentare della febbre patriottica allo scoppio della guerra ispano-americana, i due inalberarono una bandiera spagnolo in cima ad un'asta e, mentre Smith « girava » la scena con la macchina da presa, Blackton strappava via il vessillo. Si vedeva solo la mano del vincitore ed infine la bandiera americana veniva issata sull'asta. Il film, dal titolo *Strappiamo la bandiera spagnola,* ebbe successo in quei teatri di varietà dove ogni tanto si proiettavano dei film fra un « numero » e l'altro.

Non molto tempo dopo, Blackton e Smith presero come socio William « Pop » Rock, uno « showman » di antico stampo. Era un uomo dai folti baffi castani che portava una grossa catena d'oro da un taschino all'altro del panciotto, possedeva una « arcade » e girava l'America da « showman » occupandosi poi, negli ultimi tempi anche di film. La società venne formata una sera mentre i futuri soci sedevano sugli alti sgabelli della sala da gioco di Rock. Acquistarono fama e fortuna, ma Rock rimase quello che era e la gente amava raccontare i suoi aneddoti. Uno dei preferiti narra che una volta un tizio, mandato dalla società di « Pop » a rintracciarlo, lo trovò all'alba in un bar dopo che aveva passato tutta la notte ad offrire a tutti, compreso se stesso, numerose libazioni. « Pop » era d'accordo con quel tale che fosse ormai tempo di andarsene e depositò sul bancone un biglietto da mille dollari. Il barman intascò la banconota e gli rese un paio di dollari. L'altro voleva protestare per il conto, ma « Pop », mettendogli un braccio sulle

spalle con l'aria dell'uomo saggio, lo convinse subito col dirgli: « Non mettiamoci a discutere di cose sulle quali non sappiamo proprio niente ».

A Bill Brady piaceva raccontare di quella volta in cui insieme a Jim Jeffries, un uomo agile malgrado la mole, rincorsero Albert Smith dopo che questi aveva ripreso abusivamente l'incontro di boxe Jeffries-Tom Sharkey. Dopo aver ammainato la bandiera spagnola, Blackton e Smith si erano dedicati alla cinematografia d'attualità durante la guerra vera, riprendendo anche la battaglia della collina di San Juan con Teddy Roosevelt e Richard Harding Davis (due futuri presidenti degli Stati Uniti); ma le loro avventure furono scialbe in confronto all'episodio della caccia a Smith.

Brady aveva venduto i diritti di ripresa alla Biograph, che aveva attrezzato un costoso impianto di illuminazione del ring. Smith era riuscito introdurre clandestinamente una macchina da presa nella sala dell'incontro e si era messo a riprendere il combattimento dalla decima fila di poltrone di ring, sfruttando l'impianto di illuminazione della Biograph. Brady se ne accorse e mandò un nugolo di poliziotti ad arrestare Smith, ma la folla eccitata li respinse e Smith riuscì a fuggire, nascondendosi in una casa. Ben presto, Brady con Jeffries ed altri accoliti lo scovarono e ne seguì un inseguimento che, se fosse stato « girato », sarebbe stato all'altezza del film sull'incontro di boxe. Ma Smith riuscì a far perdere le sue traccie, sviluppò la pellicola e si concesse un ben meritato riposo mentre il film si asciugava. Quando « Pop » finalmente arrivò per svegliarlo, il film abusivo era stato trafugato: a quei tempi, gli spiriti erano molto accesi.

Brady era un uomo nervoso quando si trattava di film sugli incontri di boxe ed era in parte giustificato. Qualche tempo prima, aveva ceduto i diritti per la ripresa del combattimento fra Jim Corbett, il Gentiluomo, e Ruby Bob Fitzimmons. Più tardi, Sigmund Lubin di Filadelfia discepolo di « Pop » Rock ed ex-scopritore di numeri di varietà, aveva distribuito un film annunciandolo come la cinecronaca del combattimento Corbett-Fitzimmons « in contropartita ». Aveva infatti assoldato due muscolosi figuri che rifacevano l'incontro, secondo le descrizioni riportate dalla stampa. Lubin divenne in seguito una potenza dell'industria cinematografica.

Un altro pioniere fu il colonnello William N. Selig, che ave-

va percorso il West in lungo ed in largo con una compagnia di varietà. Fu durante una di queste « tournèe » che scoprì Bert Williams, forse il più grande comico negro. Il colonnello possedeva la dote di scoprire nuovi talenti e, più tardi, nell'Oklahoma, notò un ex-ufficiale della polizia militare, chiamato Tom Mix, che osservava pigramente le riprese di un « western ». Selig lo mise in sella e puntò le macchine da presa nella sua direzione, lanciando così il famoso cow boy dello schermo nella sua trionfale carriera.

Altri nomi a distinguersi fra quelli che iniziarono un'attività cinematografica prima della fine del secolo scorso, furono George K. Spoor, uno « showman » di poco conto, e George Kleine, un piccolo commerciante in lastrine da lanterna magica. Ambedue svolsero la propria attività a Chicago. Ma ce ne furono altri, a centinaia e forse a migliaia, che tentarono la fortuna nella nuova industria. Furono però in pochi a sopravvivere: i più forti ed i più furbi.

La maggior parte dei film durava due o tre minuti; uno dei soggetti più popolari era quello della ragazza che si arrampicava su di un melo. Altri soggetti scelti a caso: un vagabondo che ruba una torta, un ragazzaccio che incendia il giornale del nonno, un uomo d'affari sorpreso dalla moglie mentre bacia la segretaria, un domestico che mette sottosopra un elegante banchetto, rovesciando le pietanze.

Si può comprendere la natura dei primi film dal fatto che il primo film a soggetto fu realizzato molto più tardi e cioè nel 1903: *The Great Train Robbery* (La grande rapina al treno) di Edwin S. Porter che è stato molto propriamente riconosciuto come uno dei grandi eventi della storia del cinema. E questo basta per giustificare il racconto della sua trama: bisogna tenere presente che esso, giudicato il più importante film dell'epoca, durava meno di dieci minuti.

Porter scelse il suo cast comprendendovi uno « stunt man » che sapesse cadere da cavallo ed un attore di varietà chiamato G. M. Aronson. Si racconta che Aronson — che doveva poi diventare G. M. Anderson — si era spacciato provetto cavaliere: un particolare interessante, perchè egli doveva poi diventare Broncho Billy, il primo fra i famosi cow boys. Porter si fece prestare un treno dalla ferrovia Delaware, Lackwanna e Western, noleggiò alcuni cavalli da una scuderia del West Orange, dopo di che era pron-

to a cominciare. Era evidente che la società Edison aveva indicato nel preventivo di spesa che si trattava di un film epico, ma fu l'abilità con cui Porter narrò la sua storia sullo schermo, con l'aiuto di retrospettive e con la precisa organizzazione delle scene, che rese il film veramente rivoluzionario.

Il film ha inizio in un ufficio telegrafico ferroviario: entrano due banditi mascherati che obbligano il telegrafista a segnalare l'alt ad un treno che sta arrivando. I due lo obbligano quindi a scrivere un ordine al macchinista di fare rifornimento d'acqua in quella stazione, invece di attendere la prossima. Attraverso la finestra dell'ufficio telegrafico, si vede il treno fermarsi: entra il capotreno e prende l'ordine mentre i banditi si nascondono finchè il capotreno non esce dalla stanza; ricompaiono quindi sulla scena per imbavagliare il telegrafista. La scena ora cambia e si vede il serbatoio dell'acqua dietro il quale sono appostati altri due banditi che vengono poi raggiunti dai primi. Tutti quattro, quindi, montano sul treno fra la locomotiva ed il tender, mentre questo sta muovendosi.

La macchina da presa ha ora lasciato i banditi e torna nell'interno del bagagliaio: l'impiegato, sentendo un rumore insolito, guarda attraverso il buco della serratura e vede due uomini che cercano di forzare la porta. Impressionato, egli chiude la cassaforte e getta le chiavi fuori del vagone. Appena i banditi riescono ad abbattere la porta, egli spara loro contro ma viene ucciso: non riuscendo a trovare le chiavi, i banditi fanno saltare la cassaforte con la dinamite.

Ora la scena si sposta verso gli altri due rapinatori saliti sul tender: entrati nella cabina della locomotiva, uno tiene a bada il macchinista mentre l'altro minaccia con l'arma il fuochista. Questi, impugnata la pala, lotta contro il bandito; ne segue un disperato corpo a corpo, durante il quale tutti sono in continuo pericolo di cadere dal treno in movimento. Infine, il rapinatore stordisce il fuochista con un pezzo di carbone e lo getta fuori della cabina.

I banditi obbligano il macchinista a fermare il treno, staccano quindi la locomotiva facendola avanzare di una trentina di metri. I passeggeri sono forzati a scendere dal treno e messi in fila lungo la scarpata: uno che tenta la fuga, viene ucciso con una fucilata. Tornati sulla locomotiva, i banditi obbligano quindi il mac-

chinista a portarli una ventina di chilometri più lontano: qui trovano i cavalli lasciati in precedenza e si allontanano verso le desolate montagne.

Segue ora la trovata che rivoluzionò il cinema: la retrospettiva (o flashback). Nell'ufficio telegrafico, l'operatore riesce a sollevarsi in piedi, malgrado sia legato, ed a mandare un messaggio telegrafico usando il tasto con il mento, poi sviene. La figlioletta, venuta a portargli il desinare, taglierà le corde che lo tengono prigioniero e lo fa rinvenire gettandogli un bicchiere d'acqua. Il telegrafista esce precipitosamente per dare l'allarme.

Tutto questo è stato impresso su pochi minuti di pellicola e Porter dimostra di essere audace e fiducioso cambiando completamente la scena. Ci troviamo ora in una sala da ballo del West, mentre si danza una vivace quadriglia. Porter, evidentemente, non voleva far scorrere troppi metri di pellicola senza che vi fosse una scena di azione violenta e così si vede un tipo timido sbattuto per terra nel mezzo della sala, mentre alcuni cow boys — da bravi burloni — gli sparano a pochi centimetri dai piedi. Improvvisamente, il telegrafista, col fiato mozzo, si precipita nel salone e racconta quanto gli è capitato. Gli uomini afferrano le carabine e escono di corsa.

La scena che segue mostra i banditi a cavallo mentre corrono giù per una scarpata, inseguiti da vicino: scambio di fucilate. Lo « stunt man », che interpreta uno dei banditi, crolla a testa avanti dal proprio cavallo. Porter aveva scelto bene i suoi attori, perchè l'uomo si rialza prima di essere definitivamente ucciso da un colpo di carabina e Porter non poteva permettersi il lusso di rifare una scena simile. Ora la macchina da presa si muove verso i tre banditi che, ormai appiedati, stanno contando il bottino con l'impressione di aver eluso gli inseguitori. Ma questi sono smontati da cavallo, anche loro, ed hanno accerchiato i rapinatori. Si spara da una parte e dall'altra. Dopo una lotta disperata, tutti i banditi ed alcuni fra gli inseguitori « mordono la polvere », per usare una frase del catalogo Edison di quell'epoca.

Il film aveva anche un'altra trovata: uno dei banditi appare in primo piano sullo schermo (il catalogo lo chiamava semplicemente « una immagine a grandezza naturale », prende accuratamente la mira e spara a bruciapelo sul pubblico. La società Edison, nel consigliare di prioettare questa scena all'inizio o alla

fine del film, dichiarava che « l'impressione che suscita è grandissima ».

Accadeva infatti proprio così e, per anni, il film *The Great Train Robbery* fu il favorito presso il pubblico. Credo che quel bandito, in realtà un uomo tranquillo chiamato George Barnes, mi deve aver scaricato la sua pistola addosso almeno un migliaio di volte, dopo che ero entrato a far parte dell'industria cinematografica.

CAPITOLO III

Se ora il lettore vorrà sopportarmi per un poco di tempo, mi addentrerò nel mondo del cinema per iniziarvi il mio viaggio di mezzo secolo.

Nacqui in un villaggio della campagna ungherese, chiamato Ricse, dove mio padre si era costruito un negozio con le proprie mani, che mandava avanti anche con l'aiuto di mia madre, essendo per lui necessario coltivare i campi vicini per guadagnare abbastanza da vivere per tutti noi. Non ricordo, però, mio padre: un giorno, alzando una cassa o forse una botte troppo pesante, si ruppe una vena; i rimedi di famiglia non riuscirono a nulla e fu alla fine chiamato il dottore, ma aveva avuto inizio l'avvelenamento del sangue ed in breve mio padre morì.

Mia madre, una donna istruita perchè figlia di un rabbino, si trovò quindi sola a dover provvedere al sostentamento di mio fratello Arturo, che aveva tre anni, e di me, che ne avevo solamente uno. Era delicata di salute e non poteva accudire al negozio ed ai campi; si risposò poco dopo ma, benchè fossi piccolo, capivo che non si era mai rassegnata alla perdita di mio padre. Dopo che morì anche mia madre, quando avevo otto anni, andai con mio fratello presso uno zio materno che era rabbino in un paese non troppo distante da Ricse. Mio fratello era bravo negli studi e possedeva il magnifico dono dell'oratoria; nostro zio era convinto che Arturo sarebbe divenuto un luminare della chiesa e così accadde.

I miei voti a scuola non erano eccezionali nè avevo alcuna passione per una professione libera; di conseguenza, a dodici anni quando fui messo a fare l'apprendista per un periodo di tre anni presso Herman Blau che aveva un negozio nel paesino di Szanto, un centro di produzione vinicola a circa 17 chilometri da Ricse.

Dovevo fare le pulizie, andare a fare commissioni e svolgere altri incarichi, mentre imparavo a fare l'impiegato. Due sere alla settimana, andavo alle scuole serali.

In Ungheria, non c'era molta libertà individuale nè possibilità di fare carriera, ma si aveva molta cura degli orfani. Il governo accantonava una parte delle proprietà dei genitori per il futuro impiego da parte dei figli. In tal modo, dopo la morte di mio padre una parte degli utili del negozio e dei campi fu capitalizzata per me e mio fratello. Quando successivamente morì mia madre, il patrigno dovette attribuire la sua parte a nostro favore. L'apprendistato non mi rendeva che l'alloggio ed il vitto, ma due volte l'anno mio zio, che era amministratore del nostro fondo, comunicava all'Opera per gli Orfani le nostre necessità in fatto di vestiario. In primavera, verso Pasqua, ricevevo un vestito leggero ed un paio di scarpe; in autunno, un abito più pesante, scarpe alte, un cappotto se ormai il vecchio era troppo consunto, e qualche altro oggetto di prima necessità. Nulla di tutto questo era però di buona qualità.

Non me la cavavo troppo male, perchè Herman Blau e la sua famiglia erano delle persone gentili e non mi spaventava il lavoro pesante, ma presto, guardandomi d'attorno, compresi che non c'era alcun futuro. Dopo aver terminato l'apprendissage, sarei divenuto un impiegato con uno stipendio pari a due dollari americani ogni mese, oltre a vitto ed alloggio. Molti impiegati che conoscevo avevano lavorato a lungo per uno stipendio poco più alto del mio. Una volta raggiunta quella categoria, non avrei più cambiato mestiere. Si poteva anche avere una qualifica migliore, come sarto o come falegname, ma non vi era alcuna possibilità di passare da una categoria all'altra e, per muoversi da una città, era necessario avere un certificato del datore di lavoro. Non vedevo molto roseo il mio futuro in Ungheria.

Dall'America, arrivavano continuamente delle lettere di emigrati che parlavano entusiasticamente di libertà e di possibilità. Le lettere venivano passate da uno all'altro, mentre io le leggevo insieme a tutti quei libri sull'America che riuscivo a trovare. Ogni qual volta una persona tornava da quel fortunato paese, ero lì pronto a far domande su quella lontana terra promessa. A quattordici anni avevo ormai deciso: c'era solo il problema di arrivarci, dato che ci volevano molti denari per arrivare fino a Brema o Amburgo per cercare di imbarcarsi.

Nell'autunno del 1888, finii l'apprendistato all'età di quindici

anni; scrissi una lettera all'amministratore del nostro fondo, mettendovi tutta la mia passione nel raccontargli quanto avevo udito e letto sull'America e chiedendo il permesso di usare il fondo per le spese di viaggio. La lettera fece buona impressione e venni chiamato dal sovrintendente dell'Ufficio Orfani in una città situata ad una certa distanza da Ricse. Anche lì parlai a cuore aperto: il sovrintendente mi interrogò severamente e mi accorsi che sospettava avessi commesso qualche fallo e volessi fuggire in America. Scrisse al principale per sincerarsene, ma Herman Blau gli rispose che non avevo fatto niente di male e che mi augurava buona fortuna: l'avevo infatti messo al corrente delle mie aspirazioni.

L'Ufficio Orfani non consegnò il denaro a me, ma a mio fratello che seguiva un corso all'Università di Berlino; mi venne consegnato solo il biglietto ferroviario per Berlino ed un poco di denaro per sfamarmi durante il viaggio. Dopo aver acquistato il biglietto sul piroscafo, mio fratello cambiò il resto che ammontava a quaranta dollari e pochi spiccioli. Mio fratello cucì i denari nel panciotto e mi avvertì di non togliermelo mai di dosso nè di intaccare la somma prima di giungere in America.

Osservai religiosamente queste istruzioni ed avevo ancora il panciotto indosso quando arrivai a Castle Garden, dove allora sbarcavano gli immigranti. Appena posi il piede sul suolo americano, mi sentii un altro e, dopo tutto, il lettore comprenderà che non esagero nel dire che sentivo la libertà nell'aria. Ci saranno stati una cinquantina di vagoni per portare gli immigranti alle loro destinazioni: io avevo nel mio libretto di appunti l'indirizzo di una famiglia amica di alcuni miei parenti. Già sul battello ed anche molto tempo prma, avevo cercato di imparare l'inglese, ma a Castle Garden nessuno mi poteva capire e non posso davvero rimproverarli.

Alla fine, mostrai l'indirizzo ad un conduttore che mi disse di salire con la via valigia e mi fece scendere all'East 2nd Street per venticinque cents che pagai con gli spiccioli che avevo in tasca. Le persone dell'indirizzo non erano state avvisate del mio arrivo e non mi riconobbero, ma fui ugualmente accettato a braccia aperte. Mi tolsi finalmente il panciotto ed il resto che avevo addosso, feci il bagno in una vasca in cucina dove non fui sorpreso di vedere l'acqua uscire dai rubinetti, dato che ormai ero preparato alle cose più strane. Pochi giorni più tardi, lavoravo già in un negozio di tappezziere a 2 dollari la settimana e non molto dopo incontrai un

mio coetaneo che avevo già conosciuto in Ungheria. Suo fratello mi trovò un impiego nel negozio di un pellicciaio dove cominciai a guadagnare quattro dollari la settimana, più di quanto avessi bisogno dato che il vitto e l'alloggio mi costavano solo 2 dollari e mezzo la settimana. Dormivo sul divano, dato che ero solo un ragazzo, in casa di persone che guadagnavano al massimo dieci o dodici dollari a testa ed ogni introito extra era molto ben accetto.

Ero felice di guadagnare bene e di vivere in mezzo a centinaia di ragazzi della mia età che avevano gli stessi miei interessi: tiravamo di boxe, giocavamo a base-ball e cantavamo canzoni ungheresi. Subito mi informai se esistevano scuole serali, dopo l'esperienza fatta a Szanto e mi affrettai ad iscrivermi.

Dopo aver imparato i segreti del commercio delle pellicce, mi venne in mente di mettermi a lavorare in proprio e, con quel pensiero, mi trasferii a Chicago anche se in verità ci volessi andare per vedere la Fiera Mondiale. Il negozio dove avevo lavorato era specializzato in pellicce da collo fatte con il pelo di un singolo animale al quale veniva anche lasciata la testa. Quella moda stava appena iniziando a Chicago e, dato che ne conoscevo i metodi di preparazione, non ebbi alcuna difficoltà a trovare delle piccole ordinazioni così che gradualmente mi misi a lavorare per conto proprio.

Ogni collo di pelliccia portava un gancio ed una presa qualsiasi per allacciare le due estremità attorno alle spalle. Io inventai quella molla che permette alla bocca della bestia di funzionare da fermaglio. Allora, non avevo mai sentito che esistessero dei brevetti ma anche se l'avessi ottenuto non avrebbe portato alcuna differenza dato che il sistema poteva essere cambiato senza così infrangere il brevetto. La mia invenzione, comunque, mi fruttò subito bene e mi fece vendere molti colli di pelliccia. Mi trovai così all'età di diciannove anni ad avere un mucchio di quattrini: nei due anni seguenti, misi da parte sette o otto mila dollari, una forte somma per quei tempi. Molte volte, mi congratulavo con me stesso per aver scritto quella lettera al mio tutore, eppure soffrivo di nostalgia e, poco prima del mio ventunesimo compleanno, tornai in visita in Europa e ne approfittai per vedere molti luoghi famosi. Non pensavo troppo al matrimonio, solo per ricordarmi mentalmente che per molti anni a venire non mi sarebbe mai capitato un simile avvenimento. Non avendo mai passato molto tempo in mezzo ad una famiglia, non mi mancava quel genere di vita e, pur non facendo il nababbo, me la passavo abbastanza bene. Abitavo in albergo e spes-

so portavo una ragazza a teatro, oppure a cena ed a ballare. Dovevo imparare più tardi che è più semplice far progetti di vita da scapolo che realizzarli.

Avevo fatto diversi affari con un commerciante in pellicce chiamato Morris Kohn, un compatriota di una diecina d'anni più vecchio di me. Morris si era messo in commercio in modo assai curioso: con la sorella ed il cognato, Herman Kaufman, aveva impiantato un'azienda agricola nella regione del lago Devil nel Nord Dakota e, per arrotondare la rendita, si era messo a commerciare in pelli con gli indiani Sioux. Aveva in tal modo imparato il mestiere e, tornato a Chicago, si era messo nel commercio delle pelliccie.

I Kaufman erano invece rimasti in campagna per alcuni anni ancora, ma alla fine erano anche loro rientrati a Chicago anche perchè quella parte del Nord Dakota dove si erano stabiliti era poco abitata ed essi volevano che le figlie trovassero un buon partito in città.

Una domenica pomeriggio andai a trovare Morris Kohn per parlare di affari e, quando la domenica mi disse che non era ancora tornato da una gita insieme al nipote, ne approfittai per partecipare ad una partita di baseball che si svolgeva in un campo vicino. Un dito menomato da una frattura mi obbligava a giocare in seconda base; fu proprio in questa mia funzione, disimpegnata spero senza errori, che la mia futura moglie mi vide per la prima volta.

Morris Kohn era tornato infatti con la nipote Lottie, la seconda delle quattro figlie di quel pioniere del Nord Dakota. La ragazza non fu colpita nè dal mio gioco nè dalla mia persona; mentre io, appena conosciuta la bella Lottie dai magnifici occhi scuri e la carnagione perfetta, cominciai a cambiare la mia opinione sul matrimonio.

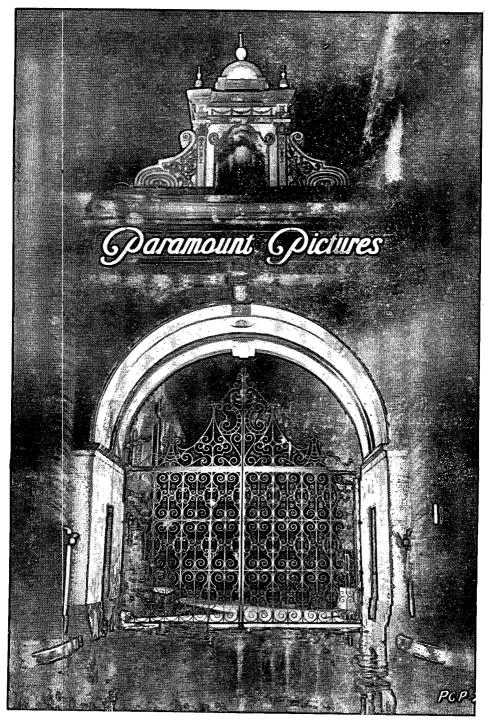
Malgrado ciò, la mia corte ebbe inizio assai lento: Lottie aveva molti pretendenti perciò dovetti giocare a carte un'infinità di volte in casa di Morris Kohn e di Herman Kaufman, prima che la ragazza cominciasse a notare la mia presenza. Gradatamente, migliorammo la nostra amicizia. Eravamo ambedue nati in Ungheria, in una zona agricola; Lottie era una ragazza tranquilla, ma piena di buonumore e di buonsenso, una vera donna di casa.

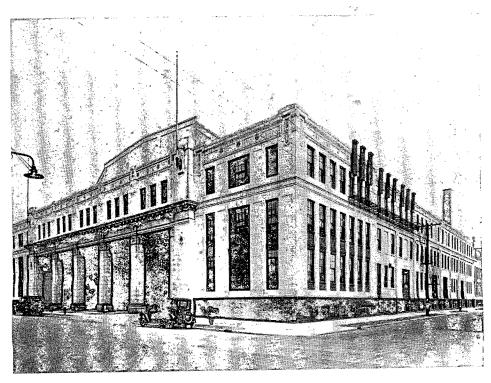
Ci sposammo il 10 gennaio 1897, una settimana dopo il mio ventiquattresimo compleanno. Divenni in quell'epoca socio di Morris Kohn e fondammo la Kohn & Company, commercio di

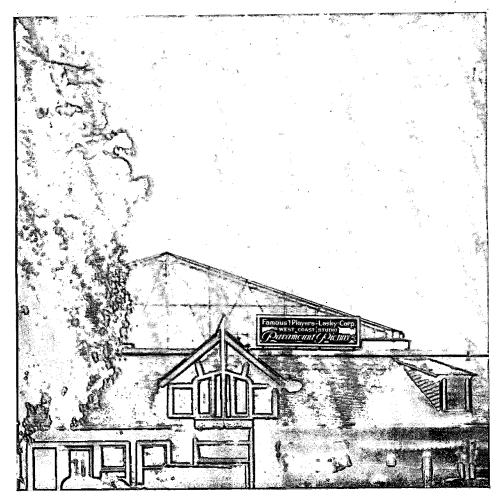
pelliccie. Morris era un uomo geniale, di buona compagnia e con una vecchia cerchia di conoscenze in quel ramo all'inizio, si occupò di quasi tutto il lavoro fuori città e fu durante uno dei suoi viaggi che incontrò Marcus Loew, altro pellicciaio, un vero dandy con il cappello a cilindro ed il cappotto dal bavero di pelo, malgrado fosse un tipo poco socievole, Marcus assicurava che quell'abbigliamento faceva una certa impressione sui clienti. Già da allora, c'era in lui la stoffa dello « showman ». Quando la Kohn & Company si trasferì a New York, nel 1900, abitai con mia moglie all'angolo della 11ma strada con la Settima Avenue, in faccia ai Loew, con i quali divenimmo presto grandi amici.

Due anni più tardi, cominciai a pensare di entrare nella industria cinematografica, prima ancora cioè che venisse inventata la parola Nickelodeon. Tom Tally, a Los Angeles, aveva trasformato la sua « arcade » nel « Teatro Elettrico »: « per lo spettacolo cinematografico moderno, adatto specialmente per le signore ed i bambini ». Ma le macchine a moneta erano ancora il mezzo di presentazione più popolare per il quale venivano realizzati i film. Fui interessato per la prima volta all'industria dello spettacolo da un cugino importatore, Max Goldstein, che era stato all'Esposizione di Buffalo per presentarvi i sigari di Porto Rico. Lì, aveva conosciuto Mitchell Mark ed un suo amico chiamato Wagner che avevano una « penni arcade » all'Esposizione. Mitchell Mark doveva più tardi divenire famoso, per la costruzione del Cinema Strand a Brodway, che fu il primo grosso locale dedicato esclusivamente alla proiezione di film. Egli fu anche il fondatore, assieme a Tom Tally ed altri esercenti, della First National.

Mark e Wagner vennero a New York ed inaugurarono con Max Goldstein una piccola « arcade » nella 125ma Strada. Per semplice curiosità, Morris Kohn ed io accompagnammo Max a visitarla. Mettemmo l'occhio nelle macchine a gettone e sentimmo i fonografi, che costituivano ancora la principale fonte di guadagno, e ci trattenemmo ad osservare l'interesse che l'arcade suscitava nel pubblico. Fu questa la prima esperienza nell'osservare il pubblico e da allora l'ho sempre fatto. Caminciandomi ad interessare alla faccenda, studiai le cifre degli incassi, un altro importante fattore.

(Continua)

Il famoso ingresso degli studi Paramount di Hollywood (apparso, fra l'altro, in *Sunset Boulevard* di Wilder).

Marguerite Clark, una delle maggiori attrici americane al tempo della prima guerra mondiale, in *Goose Girl* (1916).

Lo Studio Paramount di New York, come fu inaugurato nel 1920.

Zukor fa colazione con i dirigenti d'oltreoceano della Paramount nell'aprile 1925, nei teatri di posa dello studio newyorkese.

Il teatro di posa della Paramount di Hollywood, sul Sunset Boulevard, nel 1920.

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

VOLUME XXIII

1956

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA

Gli indici generali dell'annata sono stati curati da **Ernesto G. Laura**

INDICI GENERALI DEL VOL. XXIII

INDICE PER MATERIE

Cinema italiano

Cinema per ragazzi

Editoriali

Estetica e Ricerche teoriche

Inchieste

Film

Letteratura e cinema

Libri

Memorie, Diari

Recitazione e attori

Registi

saggi:

filmografie:

Sceneggiature

Storia

Televisione

Vita del C.S.C.

INDICE PER AUTORI

Disegni

INDICE DEI REGISTI

N. B. — Il numero romano indica il fascicolo, quello arabo la pagina. Per le illustrazioni (indicate con F.) si è segnata la pagina accanto a cui è inserito il fuori testo.

Il Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, ha iniziato la preparazione di una Enciclopedia Generale Internazionale del Cinema che avrà per titolo

filmlexicon degli autori e delle opere

L'opera comprenderà tre volumi. I primi due conterranno un DIZIONARIO BIOGRAFICO completo di tutti coloro che hanno contribuito alla realizzazione cinematografica, in tutti i Paesi del mondo, dalla nascita del cinema sino ad oggi (registi, produttori, attori, operatori, musicisti, scenografi, soggettisti e sceneggiatori, costumisti, tecnici). Ogni voce conterrà brevi ma esaurienti cenni biografici, l'elenco completo dei films di cui l'interessato è stato autore o collaboratore (con titolo originale e titolo della versione italiana), una eventuale bibliografia.

Il terzo volume sarà dedicato ai films più importanti della storia del cinema in tutti i Paesi, e comprenderà non solo le opere di indiscusso valore artistico ma anche quelle che hanno segnato una tappa comunque significativa, dal punto di vista tecnico come sociale, morale o ideologico o di costume. Ogni voce di questo volume dedicato alle OPERE conterrà:

Il titolo originale, il titolo della versione italiana, l'elenco dei tecnici e degli attori, l'anno di produzione e il Paese di origine, un cenno sull'importanza storica dell'opera, un sunto chiaro e completo della vicenda, l'indicazione del luogo presso cui il film si trova (oppure, nel caso che il film sia andato distrutto, la relativa indicazione), una bibliografia essenziale.

Data la mole, la novità e l'importanza della iniziativa — la prima di questo genere che appaia nel mondo — la raccolta del materiale richiede la più vasta e qualificata collaborazione internazionale. Si invitano perciò tutti gli interessati, in ogni Paese del mondo, a fornire le indicazioni che li riguardano ed a facilitare il più possibile il lavoro di redazione.

Inoltre, si pregano tutti gli studiosi di problemi cinematografici di mettersi in contatto con la redazione per fornire quei suggerimenti e quel materiale che essi giudicassero interessante per il

filmlexicon degli autori e delle opere

e di segnalare le eventuali altre persone (filmologi, ricercatori, schedatori, titolari di ditte cinematografiche, privati possessori di films o di documenti, ecc.) che potrebbero recare un contributo alla migliore riuscita dell'opera.

Tutta la corrispondenza va indirizzata a:

Centro Sperimentale di Cinematografia
Redazione di **filmlexicon degli autori e delle opere**
roma, via cola di rienzo, 243

Potete abbonarvi a

BIANCO e NERO

rimettendoci la unita cartolina (non c'è bisogno di affrancarla) e accettando di ritirare il primo numero della rivista, che vi verrà inviata contrassegno

di **L. 3600**, se desiderate l'abbonamento annuo;

di **L. 1800**, se desiderate l'abbonamento semestrale.

Risparmierete tempo e noie.

Abbonatevi a BIANCO e NERO *e fate abbonare*

BIANCO e NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

Inviatemi **contrassegno** di L. 3600 la rivista **Bianco e N**
e consideratemi abbonato per l'anno 1957 (dal n. 1 al n. 12)

Inviatemi **contrassegno** di L. 1800 la rivista **Bianco e N**
e consideratemi abbonato per 6 mesi (dal n. 1 al n. 6)

Cognome ....

Nome ....

Indirizzo ....

EDIZIONI DELL'ATEN

ROMA - 13, VIA CAIO MARIO, 13 - R